Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
**Service gouvernemental de
la propriété intellectuelle
et du statut de l'artiste**

E

LE STATU
DE L'ARTIST

par

Claude Pichette, avocat

OCTOBRE 1984

Réimpression: janvier 1985

85-3893/

Des exemplaires de la présente publication sont disponibles au
Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et
du statut de l'artiste
Ministère des Affaires culturelles
225, Grande Allée est, Bloc A, 2e étage
Québec (QC)
G1R 5G5

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec
4e trimestre 1984

© Claude Pichette 1984

© Gouvernement du Québec 1984 sous licence

PRÉSENTATION

Le Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste a reçu le mandat de travailler à l'amélioration et à la revalorisation du statut de l'artiste, notamment par la publication de recherches visant à mieux faire connaître divers aspects de la condition socio-économique et juridique des artistes.

L'étude de Me Pichette sur Le statut juridique de l'artiste interprète s'inscrit dans cette démarche et fait suite à des publications antérieures du Service dont celles de Me André Lareau sur la fiscalité et de Monsieur Pierre Issalys sur la sécurité sociale des travailleurs culturels.

Me Claude Pichette analyse en regard du Code civil du Québec et des législations sur le droit du travail le lien contractuel des artistes afin de savoir s'ils sont des employés ou des travailleurs autonomes.

Cette recherche, par ailleurs, s'inscrit dans l'actualité. En effet, l'Union des artistes a rendu public au cours de l'été 1984 un projet de loi (document de travail) sur les artistes interprètes et les artisans visant à établir le statut d'entrepreneur indépendant de l'interprète pigiste et à déterminer un cadre de négociation avec les diffuseurs et producteurs.

Enfin, cette étude sera certainement utile aux personnes préoccupées par la récente disparition de l'Association des directeurs de théâtre et les difficultés qui surviendront dans l'application des Règles de scène.

Bien connu dans le milieu du théâtre, Me Pichette est producteur et a été secrétaire général de l'Association des directeurs de théâtre.

Les opinions énoncées dans cette étude sont celles de l'auteur et n'engagent aucunement le ministère des Affaires culturelles.

Le Directeur,

Michel Brûlé

Michel Brûlé

22 octobre 1984

ÉTUDE

LE STATUT JURIDIQUE

DE L'ARTISTE INTERPRÈTE

CLAUDE PICHETTE, avocat

SEPTEMBRE 1984

À l'origine, le théâtre était

le peuple libre qui chantait

à l'air libre.

LE STATUT JURIDIQUE

DE

L'ARTISTE INTERPRÈTE

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
INTRODUCTION	1
Chapitre préliminaire	3
1. Définition de l'artiste interprète	3
2. Activité de l'artiste	4
2.1 Les organismes	4
2.2 Les Règles de scène	6
2.2.1 Relations entre les parties aux Règles	6
2.2.2 Contenu des Règles	9
2.3 Le contrat	11
2.3.1 La forme du contrat	11
2.3.2 L'identification des parties	12
2.3.3 La description de la prestation de l'artiste et des obligations financières du producteur	16
Premier chapitre: l'approche du droit civil	18
3. La nature des obligations découlant du contrat d'engagement	18
4. La nature du contrat d'engagement	20
4.1 Un contrat synallagmatique	20
4.2 Un contrat à exécution successive	24
4.3 Un contrat à durée déterminée	25
4.4 Un contrat personnel	25
4.5 Un contrat consensuel	26
4.6 Un contrat commutatif	26

		Pages
5.	Les catégories de l'article 1666 CC	27
5.1	Le contrat de travail	27
5.1.1	Définition	27
5.1.2	Caractéristiques	28
5.2	Le contrat d'entreprise	29
5.2.1	Définition	29
5.2.2	Caractéristiques	29
5.3	Les identités entre le contrat de travail et le contrat d'entreprise	30
5.4	La distinction entre le contrat de travail et le contrat d'entreprise	30
5.4.1	La subordination juridique	31
5.4.2	La subordination économique	48
6.	La qualification du contrat d'engagement	51
6.1	La perception de l'artiste	51
6.2	La qualification juridique	53
6.2.1	La nature des obligations	55
6.2.2	La notion de contrôle	56
6.2.3	La nature du spectacle dramatique	58
6.2.4	Un test juriprudentiel	60
7.	Nouvelle qualification du contrat	61
7.1	Résumé	61
7.2	Essai de qualification collective des contrats d'engagement	62
7.2.1	Les interdépendances formelles	64
7.2.1.1	Le producteur	64
7.2.1.2	L'unicité du but	65
7.2.1.3	La nature de la prestation de l'artiste	65
7.2.1.4	L'identité de temps et de lieu	66

Pages

7.2.2 Les interdépendances fonctionnelles 66

7.2.2.1 La conception de l'oeuvre 67
7.2.2.2 Les prestations concommitantes 67
7.2.2.3 L'indissociabilité des prestations 67

7.2.3 Les effets 68

Deuxième chapitre: l'approche du droit du travail 70

8. Le Code du travail 71

8.1 La qualification de l'artiste 71
8.2 L'application du Code 83

8.2.1 Considérations de fond 83
8.2.2 Description de l'activité dramatique 84

8.2.2.1 Description morale 84
8.2.2.2 La réalité juridique 86
i) L'accréditation 86
ii) La négociation 88
iii) La convention collective 89
iv) La révocation 90
v) Hypothèses diverses 91
-) Convention non conclue avant l'exécution complète du contrat 91
-) Artistes de la distribution non inclus dans l'unité de négociation 93
-) La grève 94

9. Conclusion 97

10. La loi sur les décrets de convention collective 99

10.1 La qualification de l'artiste et du producteur 103
10.2 La convention collective 104
10.3 L'extension des Règles de scène par décret 106

11. Conclusion 110

12. Diverses lois 111

12.1 La loi sur les normes de travail 111
12.2 La loi sur les accidents du travail 114
12.3 La loi sur la santé et la sécurité du travail 118

	Pages
Troisième chapitre: un statut pour l'artiste	119
13. Certaines constatations	119
13.1 Résumé de nos conclusions	119
13.2 Certaines confusions	121
14. Certains éléments d'un statut	121
14.1 La définition de l'artiste	122
14.2 La nature du contrat	122
14.3 La rémunération de l'artiste	123
14.4 L'imposition du revenu	123
14.5 Considérations diverses	124
15. De l'utilité de l'artiste	125

INTRODUCTION

Le but de notre étude est de déterminer la situation juridique actuelle de l'artiste. À notre connaissance aucune étude de ce genre n'a été entreprise au Québec. Soulignons toutefois que le Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste du ministère des Affaires culturelles vient de publier deux études sur des sujets particuliers*, sans analyser la nature juridique de l'engagement contractuel de l'artiste. En effet, ces études font référence à l'artiste en le considérant, soit comme un salarié, soit comme un entrepreneur indépendant. Nous présenterons la distinction juridique entre le salarié (employé ou travailleur) et l'entrepreneur indépendant (pigiste ou travailleur autonome) qui repose sur l'existence ou non d'un lien de subordination dans une relation contractuelle; ce lien est juridique ou économique et il est interprété différemment selon qu'il est analysé sous l'angle du droit civil ou de celui du droit du travail.

Notre intention est de déterminer si l'artiste est un salarié ou un entrepreneur indépendant. À cette fin, dans un premier chapitre, nous allons étudier les principes contenus dans le Code civil pour déterminer la nature des relations contractuelles qui découlent de l'engagement d'un artiste. Cette démarche nous a paru opportune parce que la doctrine juridique et la jurisprudence sont abondantes en ce qui concerne ces règles de droit codifiées. En outre, nous retrouvons ces principes, plus

---

* Me André Lareau, La situation du travailleur culturel québécois en regard des différents législations fiscales (septembre 1983); Me Pierre Issalys, Le travailleur culturel et la législation fédérale et québécoise de sécurité sociale (novembre 1983).

ou moins modifiés, dans d'autres secteurs du droit, tels le droit fiscal, le droit social ou le droit du travail. À titre d'illustration, signalons que Me Lareau dans son étude sur les législations fiscales définit le statut de l'artiste eu égard à ces législations et qualifie l'artiste d'employé ou d'entrepreneur; or, si les lois de l'impôt définissent plutôt vaguement les termes emploi et entreprise, le droit civil, lui, les a assez bien définis, d'où la nécessité d'y référer au point de départ.

Notre deuxième approche concerne le droit du travail. Ce choix procède moins d'une démarche juridique que d'une réflexion sur la nature de l'activité de l'artiste à laquelle nous avons tenté de donner un cadre juridique plus formel. Dans cette optique, les lois du travail peuvent devenir un outil que les artistes pourraient utiliser; non seulement s'identifieraient-ils ainsi à une réalité sociale, mais surtout ils bénéficieraient des législations sociales étudiées par le professeur Issalys.

Nous sommes conscients des limites d'une étude comme celle-ci; notre prétention est qu'elle serve aux artistes. Il nous apparait que, lorsque le statut de l'artiste sera précisément défini, accepté et reconnu, on pourra assister, dans le domaine artistique comme dans d'autres secteurs, à une reprise au Québec.

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

1. Définition de l'artiste interprète

Selon une définition stricte, l'artiste est une personne qui pratique les beaux-arts (peinture, sculpture, architecture, gravure); pour notre part, dans ces cas nous parlons de concepteurs ou de créateurs. L'artiste dont nous tenterons de dégager le statut juridique est la personne qui interprète une oeuvre; elle se distingue ainsi de l'auteur, du compositeur ou de tout autre créateur. L'interprète, c'est l'acteur, le musicien ou le danseur qui, seul ou avec d'autres, participe à la représentation d'une oeuvre dramatique, lyrique ou chorégraphique.

Le théâtre, la musique et la danse constituent les arts d'interprétation ou, peut-être plus justement, les arts du spectacle vivant; nous ne considérons pas la télévision et le cinéma qui sont caractérisés par un support technologique et qui, en outre, renvoient à une esthétique fort différente. Les arts d'interprétation tels que nous les entendons ici excluent également les formes contemporaines d'expression du spectacle sur scène, telles que la musique populaire, les variétés, les monologues, etc.

Le point de départ de notre étude est l'activité théâtrale, c'est-à-dire la représentation d'une oeuvre dramatique sur scène par des comédiens ou des acteurs(1).

---

(1) Pour des définitions précises nous référons le lecteur à Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre (termes et concepts de l'analyse théâtrale), Editions Sociales, 1980, 482 p., p. 74. Dans notre texte, nous utilisons indifféremment les termes interprète, artiste, acteur ou comédien; ces termes ne font référence qu'au théâtre, à moins que le contexte ne s'y oppose.

Nous avons choisi le théâtre, car dans ce secteur l'artiste doit nécessairement avoir plusieurs employeurs, alors que dans la danse, l'artiste a un seul employeur et que dans le domaine de la musique l'artiste peut avoir plusieurs employeurs. La description du statut juridique du comédien sera facilement "généralisable" aux autres arts d'interprétation, tout comme aux autres secteurs où l'artiste travaille: radio, télévision, annonces commerciales, doublage, cinéma.

2. Activité de l'artiste

Nous présentons le cadre de l'activité de l'artiste; il s'agit, d'une part, des organismes qui interviennent dans l'activité de l'artiste et, d'autre part, des Règles de scène qui conditionnent l'exercice de sa profession particulièrement, son contrat d'engagement.

2.1 Les organismes

Le premier organisme dont nous voulons parler est l'Union des artistes. L'Union est un syndicat professionnel(2) qui regroupe:

> ... toute personne s'exécutant, ou appelée à être vue ou entendue, sur scène, au cinéma, à la radio, à la télévision, sur disque, en personne ou par le biais de tout procédé de transmision et ou de communication,...(3)

Ce syndicat a signé une dizaine d'ententes avec des employeurs(4) ou des associations d'employeurs(5). Ces ententes

(2) Créé en vertu de la Loi sur les syndicats professionnels, L.R.Q. c. S-40.
(3) Statuts et règlements de l'Union des artistes, février 1982 p. 7.
(4) La Société Radio-Canada, Télémétropole Inc., la Société de radio-télé vision du Québec et Télé-capitale Inc.
(5) L'Association des annonceurs canadiens et l'Institut canadien de la publicité, l'Association des directeurs de théâtre, l'Association québécoise des industries techniques du cinéma et de la télévision, l'Association des producteurs de films du Québec et l'Office national du film du Canada.

résultent d'une reconnaissance volontaire d'une partie par rapport à l'autre et, en conséquence, ne s'identifient pas à des conventions collectives au sens du Code du travail(6).

Les règlements de l'Union des artistes contiennent deux dispositions qui semblent conférer un certain statut à l'artiste:

> 20- Les membres ne travaillent qu'avec des membres en règle et d'après un contrat régulier établi selon les règles ou conventions de l'Union. Ils respectent leurs contrats rigoureusement.
> 22- À moins d'autorisation expresse, nul ne peut travailler gratuitement dans les secteurs du spectacle(7).

La personne qui devient membre de l'Union s'engage ainsi:

1) à ne travailler qu'avec des membres ou des permissionnaires(8);
2) à respecter les modalités définies pour le secteur de travail;
3) à recevoir nécessairement un cachet (une rémunération) en contrepartie de sa prestation.

Ces trois caractéristiques nous amènent à qualifier comme professionnel l'artiste qui est membre de l'Union; ce statut n'existe pas à l'extérieur des cadres de l'Union qui dispose

---

(6) L.R.Q. c. C-27.
(7) Statuts et règlements de l'Union des artistes, op. cit. p. 24.
(8) "Le permissionnaire est celui à qui l'Union concède le statut de membre temporaire aux seules fins d'un engagement spécifique", Statuts et règlements de l'Union des artistes, op. cit., art. 11.

d'une juridiction exclusive dans les différents secteurs où ses membres travaillent(9).

L'autre organisme important dans le milieu théâtral professionnel est un regroupement de producteurs de spectacles qui s'appelle l'Association des directeurs de théâtre(10). Cette association a conclu avec l'Union une entente volontaire qui détermine certaines modalités pour l'engagement d'un artiste à la scène; cette entente s'intitule "Règles de scène".

2.2 Les Règles de scène

Il nous semble important de mentionner quelques principes qui sont intégrés aux Règles de scène(11) et qui déterminent la nature des relations entre l'Association et l'Union, mais aussi les modalités de l'engagement de l'artiste, de la signature à l'exécution totale de son contrat.

2.2.1 Relations entre les parties aux Règles

Les parties aux Règles de scène, entente contractuelle, sont l'Association et l'Union; elles ont toujours soumis la ratification d'une entente à leurs assemblées respectives. Le point quatre du préambule établit une reconnaissance réciproque:

---

(9) Une partie de l'activité théâtrale au Québec se fait par des artisans dans le cadre de troupes de métier. Ces artisans sont habituellement considérés comme des employés, salariés non-syndiqués. Quelques organisations dans le secteur de la danse participent de ce mode de fonctionnement d'artisans salariés alors qu'il n'y a aucune structure équivalente dans le secteur de la musique.

(10) Cette association est une corporation sans but lucratif.

(11) Règles de scène, établies par l'Union des artistes et l'Association des directeurs de théâtre Inc., le 9 février 1981, expiration le 31 décembre 1982, toujours en vigueur.

> Aux fins des présentes, l'Association reconnaît l'Union comme seul agent négociateur et seul représentant des artistes et l'Union reconnaît l'Association comme seul agent négociateur et seul représentant des producteurs de spectacles dramatiques et lyriques(12).

Il s'agit donc d'une reconnaissance réciproque qui implique qu'aucun tiers ne peut intervenir auprès d'une partie pour négocier des conditions touchant des artistes ou des producteurs soumis aux Règles(13).

Nous avons mentionné l'article 20 des règlements de l'Union, qui se retrouve partiellement à l'article 9 des Règles; nous citons les articles 4 et 3 qui, interprétés conjointement avec l'article 9 déterminent la nature des relations entre l'Association et l'Union et, également, entre le producteur et l'artiste:

> 9. L'artiste refuse de travailler en compagnie de personnes qui ne sont pas en règle avec l'Union ou de travailler au Québec et dans la ville d'Ottawa pour un producteur de spectacles dramatiques ou lyriques qui ne serait pas en règle avec l'Association.
>
> 4. Tout producteur d'un spectacle dramatique ou lyrique qui engage un artiste en règle avec l'Union doit être en règle avec l'Association.
>
> 3. Chacun des artistes engagés à l'un des titres ou dans l'un des emplois de l'article précédent doit être en règle avec l'Union(14).

---

(12) Ibid., p. 5.
(13) Une disposition légale accordant à un tiers un droit à la représentation et à la négociation prévaudrait sur cette disposition.
(14) Voir supra, note 11, p. 5 et 6.

Le jeu combiné de ces trois articles délimite avec précision l'étendue de la juridiction de l'entente conclue entre l'Association et l'Union. En effet, l'artiste en règle avec l'Union ne peut travailler qu'avec d'autres personnes en règle avec l'Union et que pour un producteur en règle avec l'Association; parallèlement, le producteur en règle avec l'Association ne peut engager un artiste, dans un des emplois énumérés à l'entente, que si celui-ci est en règle avec l'Union. Ainsi nous pouvons dégager, d'une part, l'exclusivité des services des membres de l'Union pour des producteurs membres de l'Association et, d'autre part, l'obligation pour ces producteurs d'engager des personnes en règle avec l'Union pour les emplois énumérés à l'entente.

Ainsi, un producteur non membre de l'Association qui désire engager un membre de l'Union devra être permissionnaire de l'Association, tout comme l'artiste non membre de l'Union devra être permissionnaire de l'Union pour être engagé par un producteur membre de l'Association. Somme toute, il existe donc une réciprocité et une exclusivité des services des membres d'un organisme par rapport aux membres de l'autre. Cette relation est limitée cependant aux spectacles dramatiques et aux spectacles lyriques. À l'opposé de cette relation juridictionnelle, le producteur non membre de l'Association et l'artiste non membre de l'Union ne sont pas soumis à l'application des Règles de scène(15).

---

(15) Voir supra, note 9.

2.2.2 Contenu des Règles

Outre cette question de juridiction, les Règles prévoient des conditions normatives, ainsi qu'un ensemble de tarifs concernant la rémunération de l'artiste. Une entente entre l'artiste et le producteur établissant des conditions plus avantageuses pour l'artiste est possible en vertu de l'article 41:

> Rien n'empêche un artiste de jouir d'un cachet ou de frais de séjour supérieurs au tarif ou de conditions de travail plus avantageuses que celles des présentes. Cependant, de tels avantages ne privent ni ne libèrent des droits ou obligations des présentes(15a).

Le chapitre V détermine les formalités de l'engagement de l'artiste, et contient diverses autres clauses concernant l'option (le droit du producteur d'ajouter des représentations), la représentation supplémentaire (l'accord entre les parties au contrat en vue d'ajouter des représentations), la reprise (le droit de suite de l'artiste eu égard au rôle qu'il joue) et la résiliation (la libération de l'engagement contracté dans les seuls cas de force majeure ou de maladie).

Le chapitre VI traite de l'horaire des répétitions (la durée, les jours fériés, les heures supplémentaires), des périodes de repos (jours de relâche, pendant les répétitions ou les

---

(15a) Voir supra, note 11.

voyages), des heures de repas, des costumes et du maquillage ainsi que des conditions s'appliquant au déplacement des spectacles ou des artistes (nombre limité des représentations en tournée, durée des voyages).

Le chapitre VII concerne les dispositions particulières de production, à savoir la publicité, l'enregistrement du spectacle et les auditions.

Le chapitre VIII concerne les principes de rémunération de l'artiste, ainsi que les conditions particulières touchant les spectacles lyriques et les spectacles de musique populaire. Ce chapitre se termine par une section portant sur les frais divers (les frais de séjour et de transport).

Le chapitre IX détermine les modalités selon lesquelles un nouveau producteur effectue un dépôt de garantie afin d'assurer les cachets des artistes et les autres contributions prévues aux Règles.

Le chapitre X établit la valeur définitive de certains dommages s'il y a eu rupture de contrat(16); le dernier chapitre concerne les griefs et la procédure d'arbitrage.

Afin de déterminer le statut juridique de l'interprète, nous présentons en tout premier lieu une analyse du contrat d'engagement.

---

(16) Nous citons in extenso l'article fixant les dommages: "Lorsqu'une des parties rompt son contrat sans qu'il y ait force majeure, elle doit à l'autre partie le cachet prévu au contrat pour les représentations garanties".

2.3 Le contrat

Nous plaçons en annexe copie du formulaire de contrat qui doit être signé par les parties lors de l'engagement d'un artiste. Nous allons étudier ce contrat sous trois angles: la forme, les parties et la prestation des parties.

2.3.1 La forme du contrat

L'article 37 des Règles précise que "l'engagement d'un artiste se fait selon la formule produite en appendice". Un contrat écrit doit donc confirmer l'intention des parties. Nous devons mentionner que le contrat entre le producteur et l'artiste est le plus souvent verbal. En effet, il est rare que les parties, lorsqu'elles se rencontrent pour discuter et négocier, formalisent dès ce moment leur entente par la signature du formulaire de contrat. Bien souvent, c'est en cours de répétitions que l'artiste signe son contrat. Le contrat verbal est en tout point valable juridiquement, mais une difficulté de preuve surgira si un litige naît parce qu'une partie ne le respecte pas. Toutefois, il faut noter que les relations entre un producteur et un artiste sont rarement l'objet de débats judiciaires, au Québec du moins.

Nous ne pouvons pas prétendre qu'il s'agit d'un contrat d'adhésion, puisque l'une des caractéristiques de ce contrat élaborées par la doctrine juridique (à savoir que l'offre de contracter possède un caractère de généralité) ne peut se retrouver dans l'offre de jouer un rôle que fait un producteur à un artiste(17).

---

(17) Sur les contrats d'adhésion, voir Alex Weill et François Terré, Droit civil, Les obligations, Dalloz, 1975, 1172 p., p.95 et suiv. À titre d'exemple, le billet de théâtre constitue un contrat d'adhésion parfait.

Nous pouvons cependant soutenir qu'il s'agit d'un contrat type, c'est-à-dire que le contrat a été rédigé par des tiers, l'Union et l'Association; toutefois, selon Weill et Terré, "les contrats types sont en principe facultatifs: les contractants sont libres de s'en écarter s'ils le veulent(18)"; or, nous l'avons déjà dit, la formule de contrat est obligatoire pour le producteur et l'artiste, et elle ne peut être modifiée d'aucune façon par les parties. Sauf l'article 7 du contrat, qui s'intitule "clauses particulières" et qui a trait davantage à des considérations de production(19), l'ensemble des clauses est prédéterminé et l'artiste ne peut y déroger.

2.3.2 L'identification des parties

Le producteur se définit, à l'article 1 des Règles, comme "une personne morale ou physique qui assume la responsabilité d'engagement de l'artiste". Dans la presque totalité des cas, le producteur est responsable de la réunion de tous les éléments nécessaires pour assurer une représentation théâtrale; cependant, pour les fins des Règles, il ne se définit qu'en fonction de l'artiste. Le producteur est celui qui engage un artiste suite à l'offre qu'il lui a faite de jouer un rôle et à la négociation d'une rémunération.

Le producteur ayant négocié l'engagement des comédiens délègue à un metteur en scène ses pouvoirs quant à la réalisation scénique de l'oeuvre dramatique. C'est généralement ce metteur en scène qui a recommandé au producteur l'engagement des acteurs qui jouent dans la pièce de théâtre.

---

(18) Ibid., p. 104.
(19) Exemples: l'artiste peut quitter après sa prestation sans participer aux saluts; l'artiste accepte de participer à des émissions de radio pour assurer la publicité du spectacle, etc.

Par ailleurs, nous avons vu que le producteur doit être membre (ou permissionnaire) de l'Association des directeurs de théâtre, et le contrat est donc conclu avec un artiste qui doit être membre ou permissionnaire de l'Union.

Il n'est pas sans intérêt de préciser que plusieurs artistes font affaires sous une forme corporative; dans ces cas, le contrat indique "la compagnie X pour les services de Y", et habituellement l'artiste lui-même signe le contrat au nom de sa compagnie. Cependant, un problème se pose car le producteur ne peut engager que des membres de l'Union (une compagnie ne peut pas être membre de l'Union); mentionnons par ailleurs que le producteur doit contribuer à un régime enregistré d'épargne-retraite (régime essentiellement personnel) pour chacun des artistes qu'il engage. Selon nous, un véritable désordre juridique découle de la rédaction d'un contrat d'engagement d'un artiste sous une raison sociale de compagnie(20).

Par ailleurs, comme beaucoup d'artistes utilisent un pseudonyme, nous pouvons nous demander si le contrat doit être rédigé au nom patronymique ou au pseudonyme. Il importe de définir le nom pseudonyme:

> ... un nom de fantaisie librement choisi par une personne pour masquer au public sa personnalité véritable dans l'exercice d'une activité particulière(21).

---

(20) Quelques producteurs tentent de décourager les artistes de recourir à cette formule en leur disant que si le contrat intervient avec une corporation, aucun avantage social ne sera payé à leur nom.

(21) Cass. civ. 1ère, 23 février 1965, J.C.P. 1965 I, 14255 (Cour de cassation, 1ère instance).

Le pseudonyme est d'usage ancien dans les milieux artistique et littéraire; il en a bénéficié juridiquement:

> Comme il s'agit d'un usage licite, le pseudonyme bénéficiera de la même protection légale accordée au nom, contre toute usurpation(22).

En 1955, le Tribunal civil de la Seine avait statué sur cette protection et sur les effets juridiques qui en découlent dans une action intentée par Francined contre une compagnie de production cinématographique; celle-ci l'avait identifié par une expression (le frère de Fernandel) et non par son nom d'artiste. Le tribunal donna raison à l'artiste et lui accorda des dommages-intérêts pour les motifs suivants:

> Attendu que le pseudonyme est un élément de la personnalité de l'acteur qui se l'est attribué; qu'il doit être à ce titre protégé, quelle que soit sa durée et sa notoriété; dès lors qu'il n'est pas contraire à la loi, à l'ordre public et aux bonnes moeurs(23).

Le pseudonyme a un caractère individuel et il ne se transmet pas aux descendants, contrairement au nom patronymique. Notons toutefois une réserve quant à l'utilisation du pseudonyme:

> Si, par suite d'un long usage, le pseudonyme a acquis une véritable notoriété, celui qui le porte sans protestation a acquis un droit au pseudonyme pourvu, semble-t-il, que cet usage

---

(22) Robert Marquant, L'État civil et l'état des personnes, Masson, 1977, 215 p., p. 80.
(23) Trib. civ. Seine, 19 février 1955, J.C.P. 1955, 8678.

> soit limité à certaines activités professionnelles notamment et qu'il ait été loyal et incontesté[24].

Il est intéressant de mentionner que dans les statuts de l'Union des artistes, un article traite du nom de l'artiste:

> 6- Tout nouveau membre dont le nom et le prénom ressemblent à ceux d'un autre membre doit accepter d'en changer au moins une partie, de telle sorte que sa nouvelle appellation ne prête pas à confusion.

Nous croyons que cet article a pour effet non pas d'obliger un individu à changer son nom patronymique[25] mais, au cas où il y aurait confusion, d'inciter l'individu à se doter d'un pseudonyme par la modification de son nom ou de son prénom, ou par l'ajout d'un prénom, voire d'une seule initiale.

Avant de clore ce point, nous ajoutons que le contrat entre un producteur et un artiste est soumis à l'article 45 des Règles, qui prévoit le cas de l'engagement d'un artiste par l'intermédiaire d'un agent:

> Lorsque le producteur fait appel à un tiers pour l'engagement d'un artiste, il répond de la retenue qui entamerait le tarif.

Le tarif établit la rémunération minimale et l'artiste ne doit pas recevoir un cachet moindre; il s'agit d'un cas tout théorique puisque, d'une part, le principe de l'agent n'est pas

---

(24) Gabriel Marty et Pierre Raynaud, Droit civil, Les personnes, Sirey, 1976, 1023 p., p. 826.
(25) Voir les articles 56 et suivants du Code civil.

très répandu au théâtre au Québec et que, d'autre part, le cachet réel payé est deux ou trois fois plus élevé (davantage dans certains cas) que la rémunération minimale inscrite au tarif.

2.3.3 La description de la prestation de l'artiste et des obligations financières du producteur.

L'emploi(26) et le rôle(27) que l'artiste doit jouer sont mentionnés au contrat ainsi que le titre de l'oeuvre et le nom de l'auteur; les dates, les heures et le(s) lieu(x) des représentations y sont également indiqués.

La prestation de l'artiste doit comporter une garantie minimale de dix représentations; le producteur n'est pas tenu de les faire, mais il est obligé de payer aux comédiens les cachets correspondants.

À l'article 5 du contrat, le nombre d'heures de répétitions que l'artiste doit fournir au producteur est stipulé; cent dix heures sont incluses lorsqu'un artiste est engagé à titre de premier rôle A. Il ne s'agit évidemment pas là d'un droit de l'artiste exigeant de répéter ce nombre d'heures (une telle exigence se justifierait cependant très bien sur un plan artistique), mais d'un droit du producteur d'exiger jusqu'à concurrence d'un nombre déterminé d'heures de répétitions, sans avoir à payer une rémunération supplémentaire(28).

---

(26) L'interprète peut être engagé à titre de comédien dans les emplois suivants: premier rôle A, premier rôle B, second rôle, troisième rôle, rôle muet et figurant (art.1 XIV, des Règles de scène).

(27) Le rôle est "l'ensemble du texte dramatique et du jeu scénique correspondant à un personnage et assumé par un comédien". Dictionnaire du théâtre, op. cit. p. 349.

(28) Le producteur peut exiger des heures supplémentaires de répétitions qui sont rémunérées selon un tarif horaire.

Le producteur doit s'engager en contrepartie de la prestation de l'artiste à certaines obligations monétaires: le paiement du cachet négocié entre les parties qui doit être mentionné au contrat en lettres et en chiffres(29), les frais de séjour payés chaque jour à l'artiste lorsqu'il est en tournée (30), et le paiement des coûts du transport de l'artiste lors d'une tournée.

---

(29) Le cachet est la rémunération qui est versée hebdomadairement à l'artiste lorsqu'il donne des représentations; tout au long de la période de répétitions l'artiste ne reçoit aucune rémunération, sauf l'article 42, al. 2 qui prévoit: "Au dramatique, le producteur paie à l'artiste, à titre d'avance, à la moitié du calendrier des répétitions, les cinq (5) premières représentations (...)".

(30) L'article 174 des Règles établit les montants des frais de séjour.

PREMIER CHAPITRE: L'APPROCHE DU DROIT CIVIL

Afin de qualifier la relation contractuelle entre le producteur et l'artiste, nous dégageons la nature des obligations qui découlent du contrat d'engagement et, par la suite, la nature du contrat lui-même. Nous terminons ce chapitre par l'étude de l'article 1666 CC afin de qualifier le contrat d'engagement de l'artiste à la scène.

3. La nature des obligations découlant du contrat d'engagement

Nous avons décrit le contenu du contrat conclu entre le producteur et le comédien. Ce contrat est un accord volontaire en vue de créer une obligation juridique de faire, c'est-à-dire d'une part de jouer et d'autre part de payer un cachet (art., 1058 CC); nous allons maintenant définir la nature des obligations contenues à ce contrat.

L'artiste qui signe un contrat s'oblige à jouer un personnage; il s'engage à l'interpréter selon la conception du metteur en scène et travaille à cette fin pendant toute la période des répétitions. Ce travail en salle de répétitions (environ deux mois) tend à amener l'artiste à vivre le personnage conçu par le metteur en scène; l'artiste assume donc une obligation de tendre vers une fin, et non pas de réaliser une fin prédéterminée. Il s'agit essentiellement d'une obligation de moyens:

> L'obligation de moyens est strictement subjective; (...) elle est un

> effort constant à adapter une attitude à ses propres qualités pour se rapprocher d'un but espéré[31].

L'acteur est tenu de faire de son mieux dans la recherche de l'interprétation souhaitée mais il n'est pas tenu d'atteindre un résultat défini; cependant, cette obligation première de moyens est assortie d'une série d'obligations de résultat, c'est-à-dire qu'en plus de tendre vers l'interprétation souhaitée, l'artiste doit poser des actes précis. Si les Règles peuvent difficilement énumérer des obligations de moyens, elles mentionnent plusieurs obligations de résultat:

> 38- L'artiste s'engage à apprendre son texte le plus rapidement possible de façon à faciliter le travail des répétitions.
> 60- L'artiste se présente normalement au moins une demi (½) heure avant le début de la représentation...
> 67- L'artiste et le metteur scène s'y présentent à l'heure (aux répétitions).

D'autres règles résultant de toute la tradition théâtrale, mais non incluses dans l'entente collective, constituent aussi des obligations de résultat que les artistes respectent au fil des représentations: porter le costume prévu, respecter les mouvements et les places, ne pas modifier le texte, etc.

---

(31) Jacques Frossard, La distinction des obligations de moyens et des obligations de résultat, Bibliothèque de droit privé, tome LXVII, 1965, p. 50.

Dans un langage différent, Rolande Debonne-Penet dégage deux parties dans la prestation de l'artiste:

> Une fonction principale, la représentation, au cours de laquelle sa création artistique se manifeste en pleine liberté et une partie secondaire, ou "partie admnistrative": arrivée à l'heure pour la répétition, la montée en scène - ou l'enregistrement - consignes à respecter pour l'usage des loges, règlements sur les passages à emprunter, maquillage de scène, etc. (32).

L'artiste assume donc une obligation principale de moyens et des obligations accessoires ou secondaires de résultat.

4. La nature du contrat d'engagement

C'est en nous référant aux classifications élaborées par la doctrine juridique que nous cernerons la nature du contrat et, partant, des relations contractuelles qui lient le producteur et le comédien.

4.1 Un contrat synallagmatique

Il est de la nature d'un contrat de comporter des obligations; or le contrat synallagmatique implique une réciprocité ou connexité des obligations, c'est-à-dire ici que l'obligation

---

(32) Le statut juridique des artistes du spectacle, D. 1980, chr. III, p. 19, no 16.

contractée par l'artiste de jouer un rôle entraîne l'obligation du producteur de payer le cachet prévu.

Dans une décision arbitrale(33), Me André Sylvestre réfère à cette notion. Dans cette cause un producteur membre de l'Association avait congédié une comédienne en cours de répétitions parce qu' "elle ne notait pas ses déplacements dans son texte. Ainsi, elle oubliait régulièrement de poser tel ou tel geste durant les répétitions. Côté chanson, elle ne participait pas, il fallait la bousculer, l'inviter à se rapprocher du groupe, à ne pas se tenir à l'écart" (p. 5). L'arbitre déclare:

> Un contrat synallagmatique, comme on rencontre ici, implique des obligations réciproques. Chacune sert de cause à l'autre. Jusqu'au moment de son licenciement, l'obligation de la plaignante était de participer aux répétitions de façon professionnelle et celle du producteur était de lui assurer son poste jusqu'à la dernière des représentations en lui accordant tous les avantages prévus à son contrat et aux règles de scène (p. 8).

L'arbitre résilie le contrat et retient l'argumentation du producteur à l'effet que:

> Il (le producteur) plaide qu'il ne pouvait être tenu de garder plus

---

(33) L'Union des artistes c. l'Association des directeurs de théâtre, Me André Sylvestre, arbitre, rendue le 20 juin 1979, dossier 18037, au Bureau du Commissaire général du travail.

> longtemps la plaignante à son emploi parce qu'elle ne remplissait pas ses obligations.

Dans une autre affaire(34) l'arbitre, sans mentionner l'existence d'un contrat synallagmatique, s'y réfère pour trancher le litige. Il s'agissait d'un artiste qui ne s'était pas présenté à la première répétition, début de l'exécution de son contrat. L'Association a déposé un grief en prétendant qu'il s'agissait d'une rupture de contrat car, selon les Règles de scène, la maladie et la force majeure constituent les deux seuls motifs pour être libéré des obligations du contrat. Après audition des témoignages et des prétentions des parties, l'arbitre rejette le grief et dans son premier motif il affirme que l'artiste:

> ... a conclu ce contrat à la condition expresse que l'itinéraire lui soit donné peu de temps après. Or, plus de deux (2) mois après la signature du contrat, cette condition n'était pas respectée (p. 7).

Il s'agit donc d'un contrat synallagmatique et si l'une des parties ne remplit pas son obligation, son cocontractant se trouve libéré d'exécuter l'obligation qu'il avait contractée.

Nous avons déjà mentionné que les tribunaux québécois ont rarement l'occasion de juger des causes impliquant des artistes; tel n'est pas le cas en France. Une cause de 1914(35)

---

(34) L'Union des artistes et l'Association des directeurs de théâtre, Me Fernand Morin, arbitre, rendue le 23 avril 1981, décision non déposée au Bureau du Commissaire général du travail.

(35) Triv. civ. Seine, 18 juin 1914: Gaz. Pal. 1914, 2, p. 75.

semble constituer une première selon les termes utilisés par l'arrêtiste: "l'espèce est neuve en jurisprudence, mais les principes sur lesquels s'appuie le jugement sont incontestables". Il s'agissait dans cette affaire d'une interprète qui s'était engagée à jouer un rôle dans la pièce intitulée "Ohé Milord", et à y chanter certains couplets. L'artiste a refusé d'exécuter son engagement parce que le rôle attribué était obscène:

> ... une scène du deuxième acte dans laquelle elle doit se déshabiller, se laisser embrasser sur la bouche, montrer un grain de beauté en ouvrant sa robe, se renverser dans les bras de son partenaire - dont le rôle était joué par une femme en travesti - et lui dire de laisser parler la bête, enfin, chanter des couplets particulièrement inconvenants(36).

Triste époque! Et le juge Dreyfus tout en déclarant que l'interprète avait de justes motifs de ne pas exécuter son contrat, dénonce le genre de spectacle:

> ... à une époque où toute censure préventive a été abolie dans les théâtres et où l'immoralité s'étale sur certaines scènes sans autre frein que celui que peut y apporter l'exercice de l'action publique, il n'est pas mauvais de voir les interprètes eux-mêmes devancer en quelque sorte cette sanction, en se refusant à jouer certains rôles qui blessent leur pudeur(37).

---

(36) Ibid.
(37) Ibid.

Le commentateur de la décision rapportée ajoute:

> L'engagement théâtral comporte des obligations réciproques: si la cause ou l'objet d'une de ces obligations est illicite, contraire aux bonnes moeurs ou à l'ordre public, celle-ci est aux termes même de l'art. 1131 C. civ. dépourvue de tout effet et la convention synallagmatique qui est intervenue entre les parties ne peut plus recevoir son exécution(38).

4.2 Un contrat à exécution successive

La prestation de l'artiste, lors des représentations, doit avoir lieu à chacune des dates prévues à son contrat; l'artiste joue son rôle selon un horaire pré-établi, il n'exécute donc pas qu'une seule fois son obligation et c'est pour cette raison qu'il s'agit d'un contrat à exécution successive(39).

---

(38) Ibid. Voir Trib. com. 7 mars 1907. Gaz. Pal. 1907, 1. 381 (des artistes lyriques obtiennent résiliation et dommages-intérêts parce que le directeur veut obliger ces artistes à prendre logement et nourriture dans son établissement, contrairement à une instruction ministérielle). Voir également, Paris 26 février 1936, S. 1936, 2, 137 (une artiste exécute une danse alors qu'elle est complètement nue ou insuffisamment vêtue et est reconnue coupable d'outrage public à la pudeur).

(39) Cette distinction est intéressante car le contrat à exécution successive peut être résilié, entraînant des effets futurs seulement, alors que le contrat à exécution unique ou instantanée peut être l'objet d'une résolution comportant des effets pour le passé.

4.3 Un contrat à durée déterminée

Le contrat est à durée déterminée parce que la période des représentations est clairement limitée. Les représentations mentionnées dans l'option (article 3 du contrat, droit du producteur d'ajouter des représentations à des dates mentionnées au contrat) sont incluses dans la durée; par contre, les représentations supplémentaires (celles qui sont ajoutées suite à l'acceptation de chacun des artistes de la distribution) ne font pas partie du contrat initial; elles créent cependant un nouveau contrat.

Un contrat est à durée indéterminée ("run of the play contract") lorsque l'artiste s'engage à jouer pour toute la durée des représentations, qui est fixée unilatéralement par le producteur. Il n'y a pas d'application en contexte québécois de ce type de contrat.

4.4 Un contrat personnel

Le contrat du comédien est éminemment personnel puisqu'il ne peut être exécuté que par une seule personne, l'artiste choisi habituellement par le metteur en scène et engagé par le producteur. Cette précision entraîne les effets directs d'un contrat intuitu personae, à savoir qu'une erreur sur la personne provoque la nullité du contrat et que le décès y met immédiatement fin.

Il est utile de préciser que ce caractère personnel du contrat concerne davantage l'artiste, puisque le producteur peut

transférer ses droits de propriété sur un spectacle sans que l'artiste en soit affecté(40).

4.5 Un contrat consensuel

Le contrat d'engagement est consensuel, car il repose sur un échange de consentements pour que sa formation soit parfaite, sans être soumis à des règles légales particulières quant à sa forme. Nous avons déjà mentionné l'existence d'un contrat verbal; toutefois, les Règles de scène prescrivent un formulaire que le producteur et l'artiste doivent utiliser.

4.6 Un contrat commutatif

Le contrat d'engagement est dans la plupart des cas commutatif, c'est-à-dire que "dès le moment de sa conclusion, les parties connaissent exactement l'importance et l'étendue des prestations qu'elles auront à fournir"(41).

Nous pouvons donner comme exemple le cas d'une interprète qui, ayant pris connaissance d'un synopsis d'une pièce inédite, signe un contrat d'engagement avec un producteur; quelques mois

---

(40) L'article 12 des Règles de scène prévoit le cas de cession d'un contrat d'interprète d'un producteur à un autre: "Le producteur n'est autorisé à céder les droits qu'il possède sur un spectacle qu'à partir de l'instant où il fait parvenir à l'Union une reconnaissance claire et explicite des présentes par son cessionnaire". Il faut préciser que la juridiction exclusive et réciproque (voir supra p. 8) ne justifie pas cet article; cependant, les Règles s'appliquent au secteur de la danse où l'Association a décliné toute juridiction.

(41) Jean-Louis Baudouin, Les obligations, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 30.

plus tard, le producteur fait parvenir le texte final de la pièce à la comédienne qui n'y retrouve pas ce qui était ébauché dans le synopsis; il nous semble justifié qu'elle demande d'être libérée de son contrat, puisque sa prestation en était modifiée.

5. Les catégories de contrats de l'article 1666 CC

L'article 1666 du Code civil prévoit l'existence de trois catégories de services:

1) Le service personnel des ouvriers, domestiques et autres, appelé louage de services, puis contrat de travail.

2) Le service des voituriers, appelé contrat de transport. Ce contrat n'est pas pertinent à notre propos.

3) Celui de contracteurs et autres entrepreneurs de travaux suivant devis et marchés, appelé contrat de louage d'ouvrage, puis contrat d'entreprise.

Nous définirons les contrats de travail et d'entreprise et nous dégagerons leurs caractéristiques; par la suite nous qualifierons le contrat d'engagement de l'artiste eu égard à ces deux contrats mentionnés à l'article 1666 CC.

5.1 Le contrat de travail

5.1.1 Définition

Le contrat de travail est une entente "par laquelle une personne s'engage à accomplir des actes matériels, généralement de nature professionnelle, au profit d'une autre personne, de

manière à travailler sous la direction de celle-ci, moyennant une rémunération appelée salaire"(42).

Camerlynck suggère une définition plus globale: "la convention par laquelle une personne s'engage à mettre son activité à la disposition d'une autre, sous la subordination de laquelle elle se place, moyennant une rémunération"(43). Cette définition, par rapport à celle de Planiol et Ripert, ne qualifie pas la nature de l'activité ni la fin poursuivie par l'employeur, ce qui nous autorise à inclure l'activité théâtrale dans la définition d'un contrat de travail. En effet, il n'y a pas de doute qu'un acteur pose des actes matériels lorsqu'il exécute sa prestation, mais ceux-ci n'épuisent pas la nature de sa prestation qui consiste à faire passer des émotions et des sentiments à des spectateurs; par ailleurs, la fin poursuivie par l'employeur ("au profit d'une autre personne") ne s'interprète pas que sur un plan économique ou financier, car l'activité théâtrale est le plus souvent caractérisée par une rentabilité... culturelle!

5.1.2 Caractéristiques

Trois éléments façonnent le contrat de travail: la prestation, la rémunération et la subordination.

Le contrat de travail comporte habituellement une obligation de moyens; il est nécessairement synallagmatique, habituellement à exécution successive et à durée indéterminée.

---

(42) Marcel Planiol et Georges Ripert, Traité pratique de droit civil français, tome XI, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1954, p.8.

(43) G.H. Camerlynck, Le contrat de travail, tome 1, deuxième édition, Dalloz 1982, 725 p., p.52.

Les définitions citées font état d'un lien d'autorité, d'une subordination, ce qui semble être une condition nécessaire pour l'existence d'un contrat de travail.

5.2 Le contrat d'entreprise

5.2.1 Définition

Une précision s'impose concernant le contrat d'entreprise, car il ne faut pas se référer à une notion économique de l'entreprise: "Dans le contrat d'entreprise, le mot "entreprise" sert à désigner la relation juridique qui existe entre celui qui se charge d'exécuter un travail (l'entrepreneur) et la personne au profit de qui ce travail est exécuté" (le client)(44).

Le contrat d'entreprise est une entente "par laquelle une personne s'oblige contre rémunération à exécuter un travail de façon indépendante et sans représenter son cocontractant" (45).

5.2.2 Caractéristiques

On dégage de la définition que l'entrepreneur s'engage à atteindre une fin particulière, il s'agit donc principalement d'une obligation de résultat. Par ailleurs, il faut noter dans

---

(44) Jean-François Overstake, Essai de classification des contrats spéciaux, Bibliothèque de droit privé, tome XCI, p.90.

(45) Répertoire du droit civil, Jurisprudence générale, Dalloz, tome III, Titre 1, p. 3.

la définition les termes "de façon indépendante", par lesquels ce contrat se différencie du contrat de travail.

Le contrat d'entreprise contient donc un engagement à réaliser, librement, une prestation pour quelqu'un d'autre, contre rémunération.

5.3 Les identités entre le contrat de travail et le contrat d'entreprise

Un parallélisme certain se dégage entre ces deux contrats puisque l'une et l'autre forme font état d'une prestation à accomplir par une partie et du paiement d'une rémunération par l'autre partie; ainsi, deux des trois éléments caractéristiques sont communs au contrat de travail et au contrat d'entreprise.

Cependant, une distinction existe entre ces deux contrats qui sont soumis à deux régimes de droit, particulièrement en matière de responsabilité civile.

5.4 La distinction entre le contrat de travail et le contrat d'entreprise.

La distinction essentielle entre ces deux contrats a trait au lien d'autorité. D'une part, l'employé est subordonné à son employeur, et a contrario, l'entrepreneur est indépendant de son cocontractant.

Tous les auteurs reprennent la distinction très classique qui se résume en deux maximes: locatio operis et locatio operarum:

> Dans le contrat d'entreprise, le travailleur promet le produit de son

> travail (locatio operis). Dans le contrat de travail, le salarié loue ses services selon les conditions du contrat (locatio operarum)(46).

La subordination qui constitue la condition nécessaire à l'existence d'un contrat de travail est soit d'ordre juridique, soit d'ordre économique.

5.4.1 La subordination juridique

Nous avons mentionné que le contrat de travail contenait une obligation principale de moyens; c'est dans la mise en oeuvre de ces moyens que se retrouve la dépendance du salarié; à l'inverse, l'entrepreneur, ayant un résultat déterminé à atteindre, est entièrement libre des moyens à prendre pour réaliser le résultat convenu.

La subordination d'ordre juridique implique le contrôle et la direction du travail qu'exerce l'employeur sur l'employé.

Les articles du Code civil ne sont pas suffisants pour distinguer le contrat de travail du contrat d'entreprise; les tribunaux ont élaboré des critères qui permettent de distinguer ces deux types de contrats.

En 1929, la Cour suprême du Canada élaborait les principales caractéristiques du contrat d'entreprise dans la cause Québec Asbestos Corporation c. Couture(47). Il s'agissait

---

(46) Jean Brochard, Manuel du contrat de travail, Dalloz, 1960, 475 p., p. 21.
(47) (1929) R.C.S. 166.

dans cette affaire de déterminer si Couture était un employé de la compagnie (ce qui fut décidé en Cour supérieure et en Cour d'appel) ou un entrepreneur indépendant; Couture, qui avait été blessé lors d'une explosion, pouvait prétendre à une compensation pour les dommages subis s'il était considéré un employé, alors que s'il était reconnu entrepreneur indépendant, il était entièrement libre des moyens à prendre pour réaliser le contrat qu'il avait conclu avec la compagnie et il en assumait les conséquences. La Cour suprême a statué qu'il s'agissait d'un contrat d'entreprise et a énoncé certaines caractéristiques de ce contrat:

> On y retrouve les principaux caractères distinctifs du contrat d'entreprise: le mode adopté pour sa rémunération; le droit de choisir les hommes qu'il employait, de fixer leur salaire, de les diriger et de les renvoyer; la responsabilité en dommages comme conséquence de son défaut d'alimenter l'usine; surtout l'absence d'un lien de subordination et son indépendance dans la méthode de travail(48).

Dix ans plus tard, en 1941, dans l'arrêt Hill-Clarke-Francis Ltd and Northland Grocerie (Quebec) Limited(49), la Cour suprême avait de nouveau à distinguer entre un contrat de travail (louage de services) et un contrat d'entreprise et elle confirmait les caractéristiques élaborées dans Québec Asbestos Corporation Ltd où ont été données "des précisions claires"(50).

---

(48) Ibid., p. 169.
(49) (1941) R.C.S. 437.
(50) Ibid., p. 442.

Par la suite, en 1947, le Comité judiciaire du Conseil privé confirmait le jugement de la Cour suprême dans la cause Montréal c. Montréal Locomotive Works Ltd et al[51]. Dans cette cause, il s'agissait de déterminer si la ville de Montréal pouvait percevoir des taxes foncières et d'affaires d'une entreprise qui devait aménager une usine sur un terrain du gouvernement du Canada et qui, en outre, y fabriquerait du matériel militaire. Il s'agissait de déterminer la nature du contrat entre la compagnie et le gouvernement; si la compagnie agissait "for and on behalf of the Government and as its agent", elle n'avait pas à payer les taxes; par contre, si la compagnie était libre d'utiliser les moyens de production, sans lien de subordination, alors elle devait être reconnue entrepreneur et, conséquemment, payer les taxes.

Le Comité judiciaire a retenu un nouveau test pour élaborer la distinction:

> In earlier cases a single test, such as the presence or absence of control was often relied on to determine whether the case was one of master and servant, mostly in order to decide issues of tortious liability on the part of the master or superior. In the more complex conditions of modern industry, more complicated tests have often to be applied. It has been suggested that a fourfold test would in some cases be more appropriate, a complex involving (1) control; (2) ownership of the tools; (3) chance of profit; (4) risk of loss[52].

---

(51) (1947) I D.L.R. 161, confirmant (1945) 2 D.L.R. 373.
(52) Ibid., p. 169.

Nous avons cité les grands arrêts de la jurisprudence canadienne qui permettent de distinguer entre le contrat d'entreprise et le contrat de travail. Toutefois, la jurisprudence anglaise a raffiné certains principes ou concepts; du reste, elle a traité de certaines causes touchant des artistes, ce que nous n'avons pas retrouvé dans les répertoires de décisions judiciaires québécoises et canadiennes.

En 1951, dans Cassidy c. Ministry of Health(53), le juge Somerwell affirme que le test du contrôle n'est pas d'application universelle. Dans cette cause, Cassidy veut obtenir compensation suite à une négligence d'un médecin employé par un hôpital (dans ce cas, la responsabilité est assumée par le ministère de la Santé); la jurisprudence anglaise est à l'effet que l'hôpital n'est pas responsable des fautes de négligence commises par un médecin consultant. Généralisant certaines décisions antérieures, le juge affirme que l'hôpital doit être responsable des négligences du personnel permanent. La question est de déterminer qui du médecin ou de l'hôpital est responsable. Il faut dès lors analyser la relation contractuelle entre le médecin et l'hôpital; le juge cite une cause de 1910 où déjà on avait établi qu'une personne:

> ... though under a contract of service, had in certain respects to exercise his own judgment uncontrolled by anybody(54).

---

(53) (1951) All E.R., 574.
(54) Ibid., référant à Walker c. Crystal Palace Football Club Ltd. (1910) I K.B., 87.

Par la suite, le juge Somerwell affirme que le test du contrôle doit être analysé selon un grand principe du droit:

> One perhaps cannot get much beyond this: "Was his contract, a contract of service within the meaning which an ordinary person would give to the words?(55).

Il s'agit d'une première nuance apportée à la notion de contrôle, qui laisse entrevoir, d'ores et déjà, que cette notion aura de moins en moins d'importance et que d'autres caractéristiques s'y substitueront.

En 1952, le juge Denning, dans la cause Stevenson Jordan and Harrisson Ltd. c. McDonald and Evans avait dépeint un cadre général susceptible de caractériser les deux contrats:

> One feature which seems to run through the instances is that, under a contract of service, a man is employed as part of the business, and his work is done as an integral part of the business. Whereas, under a contract for service, his work, although done for the business, is not integrated into it but is only accessory to it(56).

Dans l'affaire Whittaker c. Minister of Pensions and National Insurance(57) une trapéziste engagée dans un cirque avait eu un accident pendant son numéro et demandait des dédommagements en vertu des lois anglaises. La qualification de son

---

(55) Ibid., p. 579, par H.
(56) (1952) I T.L.R. 101, p. 111; cité par D.W. Crump, Dix on Contracts of Employment, Butterworths, London, 1972, p. 5
(57) (1966) 3 All E.R. 531.

statut, (employé ou entrepreneur indépendant), déterminait son droit de recevoir ou non des prestations. Le juge a analysé le contrat en détail et a dégagé deux éléments; premièrement deux types de travail, celui de trapéziste, qui constituait un contrat d'entreprise, et celui d'ouvreuse, qui était un contrat de travail; deuxièmement, une dépendance totale de la trapéziste envers son employeur, car elle devait:

> ... devote the whole of her working time during the period of her engagement to the company, a provision markedly alien to the usual position of independent contractors. Looking at the contract as a whole and the evidence as to how she was required to perform her duties under it, it seems to me that she had no real independence and had to carry out her contractual duties as an integral part of the business of the company during her engagement(58).

Nous observons que le juge a dégagé l'existence de deux contrats de nature différente, mais qu'il a donné préséance au contrat de travail, puisque selon lui la trapéziste ouvreuse devait consacrer tout son temps à son employeur. Il aurait été logique de reconnaître un double statut à l'artiste ouvreuse, et de lui accorder des prestations eu égard à son seul contrat de travail.

Presque simultanément, une décision était rendue par la High Court of Australia dans la cause Zuijs and Wirth Brothers Proprietary Limited(59). Cette affaire mettait en cause un trapéziste blessé pendant l'exécution de son numéro qu'il

---

(58) Ibid., p 538, par. D.
(59) (1955) 93 C.L.R. 561.

présentait avec un partenaire. Il s'agissait d'un contrat verbal, à durée indéterminée, moyennant une rémunération hebdomadaire, pour présenter un numéro dans un cirque de tournée. Ayant fait une description des faits, la cour se pose une question:

> What is there in it that points to an independant contract?(60)

Le juge nommé sous l'autorité du Workers' Compensation Commission avait statué:

> The right, not necessarily the exercise of it, the right to control the manner of the work as against the general notion that you hire a tradesman or a skilled man to produce a particular result for you is an important consideration. Upon any test and so far as any of the other factors - times and methods of payment - throw any light upon the interpretation of the relationship, I think from all points of view Mr Zuijs and his partner were an act bought by Wirth's Circus upon a particular monetary basis and that there was no contract of service(61).

Cet argument ne semble pas satisfaisant puisque la cour a renversé cette décision en appel en se demandant même comment le juge de première instance en était arrivé à sa conclusion:

> It is evident that the foundation of his Honour's finding must lie in the

(60) Ibid., p. 569.
(61) Ibid., p. 568.

> nature of the task, an act by two men upon a trapeze. For there is nothing else to found it[62].

Les juges affirment que la relation de subordination ne disparaît pas parce que le numéro acrobatique doit se faire sous la responsabilité totale des acrobates; le tribunal procède à une énumération des éléments qui illustrent le rapport contractuel:

- le pouvoir de sélection du propriétaire du cirque;
- la forme de rémunération (hebdomadaire);
- le pouvoir de suspendre ou congédier du propriétaire;
- la surveillance et le contrôle de la manière dont le numéro est présenté;
- la place du numéro dans le programme, les mesures de sécurité à prendre, la fréquence et la durée du numéro, les loges, les costumes des acrobates et leur comportement devant le public.

Les juges alors affirment:

> No doubt it might all be dealt with by a contract for services, but unless the express terms of the contract of engagement specified the obligations of the performer in great detail in order to avoid reserving an extensive power of control, it would be likely to be treated as a contract of service...[63].

---

(62) Ibid., p. 569.
(63) Ibid., p. 572.

La cour cite une décision antérieure concernant deux comédiens qui donnaient ensemble une prestation dans un "variety show"(64). Ayant déclaré que le noeud de la question résidait dans l'étendue du contrôle exercé par l'employeur, ce juge affirmait qu'il n'y avait aucun doute que, sous certains aspects, un artiste n'était pas soumis au contrôle de l'employeur (is beyond the control). Toutefois il poursuivait en affirmant que la nature du travail ne constituait pas un élément déterminant, puisqu'un artisan pouvait être un entrepreneur alors que le technicien le plus habile et le plus compétent pouvait être un salarié; le juge alors concluait:

> It seems to me therefore to be beside the point to argue that an artist, because he gives a unique individualistic performance which expresses his own personality, cannot be under such a control by his employer as to make him a servant(65).

En 1968, dans la cause Ready Mix Concrete (South East) Ltd. c. Minister of Pensions and National Insurance(66), le juge MacKenna présentait un nouveau test susceptible de définir de façon plus appropriée le contrat de travail.

Dans cette cause, le juge devait déterminer la relation contractuelle entre des personnes qui faisaient le transport du béton et la compagnie qui les rémunérait; ayant élaboré trois conditions pour qualifier un contrat de travail, il concluait

---

(64) Stagecraft Ltd. c. Minister of National Insurance (1952) S.C. 288; (1952) S.L.T. 309, cité à la page 572.
(65) Ibid., p. 573.
(66) (1968) 1 All. E.R. 433.

qu'en l'espèce il s'agissait d'un contrat de transport, ce qui n'avance pas notre propos, sauf concernant les trois critères élaborés:

> (i) The servant agrees that in consideration of a wage or other remuneration he will provide his own work and skill in the performance of some service for his master. (ii) He agrees, expressly or impliedly, that in the performance of that service he will be subject to the other's control in a sufficient degree to make that other master. (iii) The other provisions of the contract are consistent with its being a contract of service(67).

Le juge MacKenna élabore sur le point ii) et rappelle l'affaire Zuijs(68) où le juge avait déclaré:

> What matters is lawful authority to command, so far as there is scope for it. And there must always be some room for it, if only in incidental or collateral matters(69).

Nous avons analysé jusqu'à maintenant les jurisprudences canadienne et anglaise. Nous terminons avec la jurisprudence française qui est abondante et revêt beaucoup plus d'importance pour nous, car les principes juridiques que nous avons discutés se retrouvent presque intégralement dans le Code civil français.

Nous précisons que la jurisprudence que nous discuterons se retrouve, à une exception, antérieure au 26 décembre 1969 qui

---

(67) Ibid., p. 439.
(68) Voir supra, note 59.
(69) Ibid., p. 571.

est la date d'entrée en vigueur de modifications au Code du travail français. La loi no 69-1186 du 26 décembre fixe le statut juridique de l'artiste; nous croyons opportun de citer l'article approprié de cette loi:

> Art. L. 762.1. Tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de services dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité, objet de ce contrat, dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce.
> Cette présomption subsiste quels que soient le mode et le montant de la rémunération, ainsi que la qualification donnée au contrat par les parties. Elle n'est pas non plus détruite par la preuve que l'artiste conserve la liberté d'expression de son art...(70)

Cette modification législative détermine qu'à l'avenir l'artiste doit être considéré comme un salarié sauf si, renversant la présomption, il démontre qu'il est en affaires et donc qu'il est inscrit au registre du commerce(71).

---

(70) Codes et lois usuels, codes d'audience, Dalloz, 1975.

(71) De facto, il s'agit presque d'une présomption irréfragable, car le texte de l'article précité fait pratiquement obstacle à toute preuve contraire. Pourtant nous pouvons citer l'exemple d'un monologuiste qui pourrait renverser cette présomption: il a écrit et agencé lui-même ses monologues, il a commandé à des compositeurs des partitions musicales, il engage ses musiciens et il présente son spectacle dans une salle de variétés, même si son numéro est intercalé parmi d'autres.

Plusieurs des causes citées découlent de l'inscription soit à la sécurité sociale, soit à la Caisse des congés spectacles. Les tribunaux français se sont donc prononcés sur l'opportunité que les acteurs bénéficient des avantages des lois sociales.

Les tribunaux français appliquent les différents critères mentionnés jusqu'à maintenant pour dégager le lien de subordination qui entraîne l'existence d'un contrat de travail. Ainsi, un modèle qui pose pour un peintre a été reconnu comme un salarié par un tribunal français; l'avocat général Combaldieu affirme son désaccord en disant que le modèle n'est pas subordonné au peintre car il ne fait rien d'autre que "dévoiler les lignes harmonieuses et pures de leur corps au pinceau du peintre"(72). Pour notre part, nous croyons que le modèle est dans un état de dépendance absolue, qu'il est complètement soumis au peintre: il doit maintenir une immobilité totale dans une position préalablement déterminée par le peintre.

En 1960, le Tribunal de grande instance de la Seine(73) énonçait d'autres critères qui ne devaient pas concourir à la détermination du lien de subordination. Dans cette cause, la Caisse des congés spectacles demandait au Casino de Deauville de payer des cotisations sur les cachets des artistes qui présentaient un numéro(74). Les parties avaient écrit dans

---

(72) Cour d'appel, Paris, 11 juin 1958, Gaz. Pal. 1958 2, 165. p. 166.

(73) Trib. gr. inst. Seine, 25 avril 1980, Gaz. Pal. 1960 2, 114.

(74) L'employeur reconnaissait la qualité de salarié à certains artistes, mais pas à ceux qui présentaient un numéro, c'est-à-dire un "exercice présenté par un artiste ou par une troupe au cours d'un spectacle et constituant en lui-même un tout", Cécile Giteau, Dictionnaire des arts du spectacle, Dunod, 1970, p. 214.

leur entente qu'il s'agissait d'un contrat d'entreprise; le tribunal rejette cette qualification faite par les parties. L'indépendance intellectuelle ou artistique n'est pas non plus un critère susceptible de qualifier le contrat d'engagement. Par contre, le tribunal précise que si une vedette qui intervient dans l'organisation globale du spectacle, c'est-à-dire la composition du programme où s'intercale son numéro, et qu'elle participe au partage des bénéfices, le contrat de cette vedette ne peut pas être un contrat de travail.

La cour de Cassation, en 1960(75), avait à statuer si un artiste présentant un numéro devait être inscrit à la sécurité sociale. La cour présente les caractéristiques d'un numéro: il s'agit d'un artiste de variétés qui a composé le numéro pour lui, qui le présente avec des costumes et des décors qui sont sa propriété, pour au plus huit jours dans un même endroit moyennant un cachet global. La cour, ayant précisé que l'artiste s'assurait lui-même contre les accidents, déclare qu'il exécute son numéro sans recevoir d'instructions de personne et, conséquemment, que cet artiste est un entrepreneur qui ne peut bénéficier de la sécurité sociale. La cour s'exprime ainsi:

> ... l'intéressé agissant sans aucun contrôle, sous sa propre responsabilité, avec une entière liberté d'action n'avait pas établi l'existence d'un lien de subordination entre lui et les établissements où il s'était produit(76).

---

(75) Cour de Cassation, 12 octobre 1960, Gaz. Pal. 1962 2, 331.

(76) Ibid.

Dans une autre cause, portant sur des faits semblables, la cour de Cassation[77] précisait que le théâtre de l'Olympia "avait accepté (le numéro) tel qu'il lui avait été présenté sans pouvoir y apporter de modifications", confirmant qu'un lien de subordination n'existait pas entre l'artiste et le théâtre de l'Olympia.

Cependant, en 1965, les tribunaux français nuançaient cette position. La salle de l'Alhambra était poursuivie par la Caisse nationale de retraite des artistes du spectacle pour le paiement de contributions sur les cachets des artistes qu'elle engageait. Le tribunal de grande instance conclut en affirmant que les artistes ne sont pas des salariés; la cour d'appel réforme ce jugement en déclarant, d'une part, qu'il n'est pas opportun de considérer la notoriété des artistes et, en affirmant, d'autre part, que l'artiste reçoit toujours des directives (heure, lieu, durée, etc); en conséquence:

> ... l'engagement de l'artiste "de variétés" ou "de numéro" comporte toujours des conditions d'exhibition qui impliquent une véritable subordination juridique[78].

La Cour de Cassation réforme ce jugement sous un motif de technique juridique et, quant au fond, renvoie le dossier en cour d'appel[79]. Cet arrêt, quoique réformé, illustre une tendance à trouver des critères de plus en plus ténus pour qualifier le contrat de travail.

---

(77) Cour de Cassation, 21 juin 1961, Gaz. Pal. 1961 2, 89.
(78) Cour de Cassation, Soc. 12 mai 1965, D. 1965, 583.
(79) Le code civil français interdit une décision de nature réglementaire, comme dans l'instance, alors que la cour d'appel a statué sur l'ensemble de la profession et non pas sur chacun des contrats, objet du litige.

Nous terminons l'analyse de la jurisprudence française antérieure à la loi du 26 décembre 1969, en relatant une cause des plus intéressantes où la Caisse des congés spectacles a intenté une action en recouvrement contre la Société Pathé-Marconi(80) pour des contributions que cette compagnie n'a pas versées suite à l'engagement de chanteurs et musiciens pour l'enregistrement de disques. Les causes précédemment citées nous ont permis de faire ressortir les principes de qualification retenus par les tribunaux français, mais concernaient des artistes de variétés. La cause Pathé-Marconi nous intéresse doublement, parce qu'elle concerne des interprètes et parce que les conclusions de l'avocat général Combaldieu constituent une synthèse des critères de distinction entre le contrat de travail et le contrat d'entreprise. Nous précisons que la cour a rendu un jugement conforme à ces conclusions. Nous résumons les conclusions de l'avocat général.

La distinction essentielle entre le contrat de travail et le contrat d'entreprise est la subordination qui peut être large ou étroite, légère ou pesante; sa présence est une condition nécessaire pour qu'une relation contractuelle soit qualifiée de contrat de travail. La subordination constitue une dépendance juridique, c'est-à-dire que l'employeur a le droit de donner des ordres, de surveiller l'accomplissement de la prestation et de réprimer éventuellement le travailleur en imposant des sanctions; pour ce qui est de la dépendance économique, l'avocat général affirme carrément qu'elle est écartée par la jurisprudence française.

---

(80) Cour d'appel Paris, 11 juin 1958, Gaz. Pal. 1958 2, 165.

Me Combaldieu affirme péremptoirement que le domaine du contrat de travail a grandi aux dépens du contrat d'entreprise par suite d'un assouplissement de la notion de subordination. Cet assouplissement est le résultat de la prise en considération des obligations de nature administrative plutôt que de l'obligation professionnelle fondamentale, et il s'est accompagné d'une élaboration de critères correcteurs, tels que les conditions d'exécution du travail.

L'avocat général déclare que ce n'est pas parce que la subordination est ainsi définie qu'elle ne s'applique pas à l'activité artistique. Il semble exister une opposition parce que l'artiste conserve une assez large initiative dans l'exercice de son art, ce qui crée l'impression d'échapper à toute subordination. Or, bien qu'elle soit, dans ces cas, purement administrative et n'entraîne pas une étroite contrainte puisqu'elle n'affecte pas l'exercice même de la profession, la subordination n'en existe pas moins. Il s'en dégage nécessairement que l'indépendance artistique n'exclut nullement l'existence d'un contrat de travail reliant le producteur et l'artiste.

Me Combaldieu résume en deux temps la position de la jurisprudence française. D'une part, cette jurisprudence tend à rejeter certains éléments comme fondement du lien de subordination. Les critères rejetés sont les suivants: le mode de rémunération, la durée plus ou moins longue du travail, l'obligation de faire une oeuvre déterminée à l'avance (ou indéterminée), la dépendance économique, la position sociale ou économique des interprètes et le talent de l'artiste. D'autre part, l'avocat général reconnaît une triple forme de subordination juridique; cette triple forme est d'ordre administratif (les

convocations aux répétitions, le travail d'ensemble ou d'équipe, les interdépendances, etc.), d'ordre technique (la soumission aux directives des techniciens, à la discipline du lieu, etc.), et d'ordre artistique (jugement exprimé exclusivement par le producteur, la qualité de l'interprétation et l'utilisation de cette production).

Le tribunal retient les conclusions de l'avocat général et déclare:

> ... le personnel artistique engagé par la Soc. Pathé-Marconi aux fins d'enregistrement de disques est uni à celle-ci par un contrat de travail(80a).

L'avocat général, fort d'avoir convaincu la cour, termine ses conclusions en parlant des artistes. Nous citons ses propos pour illustrer la dichotomie entre l'Art et le Droit, car le savant avocat général manifeste envers les artistes une incompréhension teintée de paternalisme, à travers une imagerie et des lieux communs à caractère péjoratif:

> Des artistes, c'est-à-dire, Messieurs, de grands enfants, des enfants terribles parfois, mais des enfants naïfs et sentimentaux, des enfants crédules qu'on exploite et qu'on dépouille et qui se laissent exploiter sans connaître le plus souvent leurs moyens de défense; toujours à la recherche de la perfection artistique, de la publicité aussi, trop d'entre eux perdent le sens de la vie pratique...(81).

(80a) Ibid., p. 169.
(81) Ibid., p. 168.

Sans vouloir trop nous écarter de notre propos, nous croyons nécessaire de citer le doyen Savatier parlant des travaux des muses dans les balances de la justice:

> De profession, sinon de nature, l'artiste est enfant de la balle. Il dépend de trop de choses et trop de gens: non seulement de sa valeur propre, et de sa santé morale et physique, mais du talent de l'auteur dont il joue la pièce, de la bonne digestion du public, de la solidarité de ses camarades(82).

Nous pouvons dégager de toute la jurisprudence que nous avons étudiée que le lien de subordination d'ordre juridique est de plus en plus ténu, car il s'analyse davantage par rapport à la législation sociale que par rapport aux principes de responsabilité civile. Le lien de subordination n'existe pas si une personne contracte une obligation de résultat en conservant toute latitude dans sa réalisation.

Il existe une tendance à l'effet que les tribunaux dégagent d'une façon incidente (selon une approche circonstancielle où les faits en périphérie ont beaucoup d'importance) que le contrat qui concerne une prestation de services est probablement un contrat de travail.

5.4.2 La subordination économique

Nous avons établi que la subordination juridique découle exclusivement du contrat intervenu entre les parties. La

---

(82) René Savatier, Le droit de l'art et des lettres, p. 126. (Le chapitre VI, intitulé: "Les arbitrages de Thémis chez Thespis: l'art dramatique au palais", concerne l'ensemble des relations contractuelles propres à l'art dramatique).

subordination économique, si elle trouve en relations du travail des applications plus importantes à partir des années 1950, a été élaborée il y a beaucoup plus longtemps. Dès 1913, Paul Cuche publiait un article intitulé "Le rapport de dépendance élément constitutif du contrat de travail"(83). Selon cet auteur il y a dépendance économique "quand celui qui fournit le travail en tire son unique, ou, du moins, son principal moyen d'existence et quand, d'autre part, celui qui paie le travail utilise entièrement et régulièrement l'activité de celui qui le fournit". Brun et Galland dégagent deux éléments de cette conception:

> 1. Ainsi la situation personnelle des parties contractantes est seule prise en considération pour qualifier la dépendance et on ne se préoccupe nullement de rechercher si l'un des contractants a autorité sur l'autre dans l'accomplissement de ses fonctions. En bref, la condition sociale, seule retenue, motive la dépendance.
> 2. Le salarié consacre toute son activité au profit du donneur d'ouvrage qui, en contrepartie, doit lui assurer un travail régulier sur lequel il puisse compter pour vivre(84).

Le contrat de travail permet au salarié de bénéficier des prestations des lois sociales, alors que l'entrepreneur indépendant ne peut généralement y prétendre. La notion de dépendance économique, ou de subordination d'ordre économique, donne

---

(83) Revue critique, 1913, p. 412. Citée dans André Brun et Henri Galland, Droit du travail, Sirey, 1978, tome 1, p. 339.

(84) Brun et Galland, op. cit. p. 340.

plus de flexibilité et donc une possibilité d'étendre à un plus grand nombre d'individus les avantages de la législation sociale.

Cette conception entraîne nécessairement que le contrat est qualifié selon la condition socio-économique des contractants, ce qui soulève certaines imprécisions et relègue au second plan l'accord des volontés, principe de base de la formation d'un contrat. André Rouast, dans Planiol et Ripert, affirme:

> La conception économique ou sociale de la subordination a le défaut de manquer de précision. (...) Elle a inspiré la sécurité sociale, mais il a été déjà dit que celle-ci déborde le contrat de travail(85).

Ce critère de la subordination économique ne semble pas avoir rallié les théoriciens du droit:

> Le critère tiré de l'indépendance juridique pour n'être pas aussi simple qu'il paraît, est cependant préférable à celui de la subordination économique parfois proposé(87).

Cependant, G.H. Camerlynck présente une position plus nuancée.

> La ténuité du lien de subordination juridique devient telle qu'un tel critère se trouve vidé de son contenu

---

(85) Traité pratique de droit civil, tome XI, p. 16-17.
(86) Nil.
(87) Répertoire de droit civil, op. cit., p. 4, no 9.

> au profit d'une notion économique et sociale de "travailleur pour un employeur...(88)

Dans la cause Pathé-Marconi(89), l'avocat général Combaldieu s'exprime ainsi:

> Les tribunaux après avoir écarté (...) tous ces criteria, et celui également de dépendance économique, sont donc aujourd'hui fidèles au critère de la subordination juridique.

Nous croyons que le critère de la subordination économique n'est pas retenu pour l'analyse d'un contrat dans une perspective de droit civil. Nous reviendrons sur ce sujet lors de notre chapitre sur le droit du travail.

6. La qualification du contrat d'engagement

6.1 La perception de l'artiste

Il n'est pas aisé, dans une étude sur le statut juridique de l'artiste, de parler de la perception de l'artiste eu égard à son contrat d'engagement. Il nous faut bien dire que la relation de l'Art et du Droit, matérialisée en l'occurrence dans un contrat, ne constitue, aux yeux de l'artiste, qu'une formalité qui doit être remplie; l'artiste n'a que peu de préoccupations juridiques lorsqu'il signe un contrat, même si une

---

(88) G.H. Camerlynck, Traité de droit du travail, Contrat de travail, mise à jour 1975, Dalloz, p. 14.
(89) Voir supra, note 80.

vedette signe un nombre impressionnant de contrats au cours d'une année(90).

Le professeur Gérard Lyon-Caen, dans un commentaire d'arrêt, affirme que les artistes et les producteurs sont si mal informés sur leurs droits qu'un nombre important de litiges sont soumis aux tribunaux(91). Au Québec, la situation inverse se produit puisqu'il n'y a ni fréquence ni abondance de litiges; cependant, nous ne contredirons pas le professeur Lyon-Caen quand il affirme que pour un acteur, le droit

> ... a plus d'importance encore que pour un autre, puisque son métier, selon Rousseau, est de mettre publiquement sa personne en vente!(92)

Le droit de l'artiste n'est pas très répandu au Québec et bien peu de comédiens se soucient de la convention de Rome (93). Aussi n'est-il pas étonnant qu'un comédien s'appelle volontiers pigiste(94), travailleur autonome, entrepreneur indépendant ou, tout simplement acteur.

---

(90) À titre d'exemple, un chanteur populaire qui participe à des annonces publicitaires peut signer plus d'une centaine de contrats d'exécution dans une seule année. À la scène, un artiste en demande, peut signer de cinq à huit contrats d'interprétation.

(91) Cour d'appel de Paris, 30 mai 1961, D 1961, 669, p.671.

(92) Ibid., p. 672.

(93) Convention internationale concernant la protection des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion. Cité par Xavier Desjeux, La Convention de Rome, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1966, Bibliothèque de droit privé, tome LXXV, 288 p., p.263, art. D.

(94) Personne payée à la pige. Pige: pour un journaliste, un rédacteur, rémunération à l'article.

Cet artiste ne se considère pas comme un salarié ou un employé, parce que de grands principes moraux sont à la source de son métier: l'indépendance d'exécution et la liberté de création sont des caractéristiques du milieu artistique. Cette conception a été longtemps retenue par la jurisprudence française(95), qui affirmait que l'artiste ne pouvait être subordonné à son employeur, parce que cet artiste:

> ... fait preuve, dans l'exercice de son art, d'un talent personnel, (...) interprète son rôle suivant son tempérament, en lui apportant des qualités individuelles tirées des circonstances et des inspirations qui apportent à son jeu une originalité qui lui est propre(96).

Ce langage, tout juridico-artistique qu'il soit, n'est pas satisfaisant pour qualifier la relation contractuelle entre un producteur et un artiste; il nous faut trouver à l'intérieur même des principes du droit civil une qualification qui tienne compte de la double réalité: artistique et juridique. La qualification du contrat d'engagement nous amènera à dégager le statut de l'artiste.

6.2 La qualification juridique

Nous avons dégagé de l'article 1666 CC et de la jurisprudence certains critères qui permettent de qualifier un contrat. Nous rappelons que le contrat d'engagement est soit un contrat

---

(95) Cette jurisprudence n'a plus cours depuis la modification au Code du travail français. Voir supra, note 70.

(96) Trib. Seine, 16 juin 1932, 406. Citée dans Brun et Galland, op. cit., p. 376.

de travail (c'est-à-dire qu'il existe un lien de subordination entre l'artiste et son employeur), soit un contrat d'entreprise (l'artiste jouit d'indépendance dans la réalisation de la prestation qu'il doit présenter).

Nous avons retenu les critères suivants pour qualifier le contrat d'engagement des interprètes: la nature des obligations, la notion de contrôle, la nature du spectacle dramatique et un test jurisprudentiel.

Cependant, avant de discuter ces critères, nous devons préciser la dualité juridique qui découle de la prestation de l'artiste.

Nous n'hésitons pas à dire que l'artiste, quand il joue un personnage, est un créateur: c'est lui qui, par son talent, ses qualités et compétences et son travail, crée un personnage. Il est l'auteur de son interprétation et, à la scène, un droit de suite sur son personnage, sa création, lui est reconnu (97).

Il semble que la création du comédien est beaucoup plus sensible au spectateur que l'oeuvre littéraire initiale; la distinction entre l'oeuvre théâtrale et l'oeuvre littéraire écrite pour être représentée se matérialise dans la création du comédien.

Lorsque la prestation de l'artiste est l'objet d'une captation et d'une diffusion publique sans son autorisation, cela

---

(97) Nous citons le début de l'article 52 des Règles de scène: "Dans le cas d'une reprise, le producteur (...) reprend les mêmes artistes dans les mêmes emplois..."

entraîne des recours en dommages-intérêts fondés sur le droit d'auteur que l'artiste détient sur son interprétation; au Québec, pour plus de prudence, des allégations de violations aux droits de la personne (droit à l'image) seraient jointes à ces recours.

Le contrat de l'artiste ne fait aucune référence à ce droit d'auteur; c'est sa prestation, en termes de rôle à jouer, qui est déterminée dans son contrat d'engagement. Le droit d'auteur découle des principes du droit civil.

Nous précisons que cette dualité juridique, le droit des contrats et le droit d'auteur sur l'interprétation, ne crée aucun conflit juridique. La nature du contrat de l'artiste en tant qu'acteur n'influe pas sur ses droits en tant qu'auteur. Dans l'hypothèse où le contrat d'engagement serait un contrat de travail, il n'en découle pas nécessairement que l'employé abandonne tous ses droits à l'employeur; c'est pour cette raison que nous parlons d'un quasi-droit moral tout autant que des droits inaliénables de la personne.

6.2.1 La nature des obligations

De façon générale, l'obligation de moyens s'identifie à un contrat de travail alors que l'obligation de résultat caractérise habituellement le contrat d'entreprise. Nous avons vu que l'artiste doit apprendre un texte et le travailler selon ses propres qualités artistiques de façon à assimiler les indications du metteur en scène, et qu'il doit tendre à vivre ou à faire vivre un personnage selon les indications de celui-ci; il s'agit donc d'une obligation de moyens. Nous n'élaborons pas davantage sur ce sujet, car il n'est pas nécessaire ni suffisant qu'une obligation de moyens caractérise un contrat de travail, même si cela est habituellement le cas.

Cependant, lorsque nous avons discuté de la nature des obligations contenues au contrat d'engagement, nous avons cité R. Debonne-Penet(98), qui séparait la prestation de l'artiste en deux éléments. Le premier est la fonction artistique et le second est la partie administrative; cette auteure commente l'importance et les conséquences de ce deuxième élément de la prestation de l'artiste:

> De cette "partie administrative", la jurisprudence (...) a tiré le plus souvent l'existence du lien de subordination juridique caractéristique du contrat de travail(99).

6.2.2 La notion de contrôle

Le lien de subordination d'ordre juridique demeure un critère important pour la qualification d'un contrat de travail. Ce lien de dépendance, de soumission ou de contrôle de l'employeur a connu une évolution certaine en jurisprudence. Nous avons dégagé que cette notion de contrôle est atténuée par des considérations réalistes, notamment l'exercice du jugement de l'employé pendant son travail; cette notion n'en est pas moins présente parce que l'objet de la prestation est une chose incorporelle ou intellectuelle et, conséquemment, les qualités intellectuelles et le talent artistique ne sont pas suffisants pour laisser croire à l'inexistence d'un contrôle. Par ailleurs, nous avons noté que la jurisprudence, vu la liberté qui est nécessaire dans une prestation de travail telle que le jeu d'un acteur dans une pièce de théâtre, recherche des preuves circonstantielles pour conclure à l'existence d'un lien

---

(98) Voir supra, note 32.
(99) Ibid.

de subordination. Nous avons montré que l'artiste est directement soumis au producteur quant à sa prestation lors des représentations: il doit être présent aux périodes précises indiquées dans le contrat, porter tel costume et tel maquillage, suivre la mise en place (le déplacement des comédiens sur scène), dire son texte, s'abstenir de faire ou de poser certains gestes, etc(100).

Nous avons également souligné que, au-delà de ces contraintes techniques et physiques, l'acteur doit se soumettre aux indications du metteur en scène qui tend à matérialiser sa conception d'une oeuvre; il se peut qu'un artiste se présente à la première lecture avec une conception relativement précise de son personnage (et donc de l'oeuvre), soit parce qu'il a déjà participé à une autre production de cette pièce, soit parce qu'il y a réfléchi pour sentir davantage son personnage; mais alors, il devra se soumettre aux directives du metteur en scène, qui a peut-être conçu la pièce ou ce personnage d'une toute autre façon.

La description morale du contrat d'engagement selon la vision de l'artiste peut être source de confusion en ce sens que l'acteur peut poser qu'il y a identité entre, d'une part, le talent et la qualité artistique intrinsèque du comédien, qui sont des pré-requis à son engagement par un producteur, et d'autre part, la liberté et l'indépendance eu égard au contenu et aux formes de la prestation.

---

(100) Un entrepreneur qui s'est engagé à réaliser une prestation déterminée, peut contracter avec quelqu'un d'autre pour réaliser cette obligation, lorsqu'il ne s'agit pas d'un contrat d'entreprise intuitu personae. Dans le domaine du théâtre, tous les acteurs diront qu'il s'agit d'une absurdité que de vouloir se faire remplacer, de temps à autre, par un autre acteur!

Nous croyons qu'il existe un lien d'autorité, de subordination ou de relative soumission dans la relation contractuelle qui s'établit quand un producteur engage un artiste pour jouer un rôle à la scène. Même si ce contrôle peut sembler peu contraignant à l'occasion, il n'en existe pas moins; en outre, ce contrôle ne prive pas l'artiste de ses droits(101).

L'existence de ce lien de subordination d'ordre juridique nous semble suffisant pour qualifier le contrat; cependant nous analyserons deux autres critères.

6.2.3 La nature du spectacle dramatique

En règle générale, le spectacle dramatique résulte de la participation d'un auteur, de comédiens, de créateurs ou concepteurs et de techniciens; la présente étude ne concerne que les comédiens.

Les comédiens sont engagés par un producteur pour répéter une oeuvre et en donner des représentations devant un public. Nous avons élaboré sur la relation entre le metteur en scène (producteur) et le comédien; nous croyons également nécessaire de dégager la nature des relations entre les acteurs. Il s'agit d'une interrelation de dépendance réciproque basée sur la nécessité à un plan factuel, sur la compétence à un plan artistique et sur l'émotion au plan global de la représentation. Une oeuvre dramatique, quant à sa forme, repose sur le

---

(101) Trib. civ. Seine, 7 juillet 1938, Gaz. Pal. 1938 2, 676. Dans cette cause, des acteurs ont refusé de jouer à la première et le tribunal affirme que le contrat de louage de services "ne lui (l'acteur) enlève nullement le droit nécessaire à la sauvegarde de sa réputation qui se trouve en jeu et touche directement à la liberté individuelle".

dialogue: aussi faut-il pour un acteur recevoir ou donner la réplique; les mouvements et l'action dramatique forment un tout qui doit être parfaitement intégré (rodé). Il ne saurait être question, lors d'une représentation, d'enlever une scène parce qu'un comédien ne se présente pas; et lors d'une autre, d'enlever une autre scène parce qu'un autre comédien ne se présente pas. Ainsi, partant d'un artiste individuellement engagé, un tout indissociable se forme: chaque comédien fournit une prestation essentielle, faute de quoi le spectacle dramatique ne peut être présenté.

Le comédien assume donc une participation vitale, à un point tel que le producteur ne peut assurer une représentation publique sans sa prestation(102). Dès lors, le comédien nous semble particulièrement intégré aux activités de l'entreprise, bien qu'il y participe sur une base temporaire ou partielle(103).

L'intégration juridique consécutive à la relation contractuelle entre l'artiste et le producteur n'implique pas une identification à un producteur, c'est-à-dire la participation aux objectifs généraux de l'entreprise.

---

(102) Il existe peu d'entreprises à ce point dépendantes d'un seul individu: l'artiste, tout seul, peut empêcher la production du produit spectacle (selon la terminologie du marketing).

(103) Le comédien travaille chez un producteur environ trois mois à raison de trois heures par jour de représentation ou six heures par jour de répétition.

6.2.4 Un test jurisprudentiel

Nous retenons le test posé par le juge MacKenna(104) comme concluant dans la détermination de la nature d'un contrat. Nous répondons à ses trois critères.

> 1) Le comédien accepte, en contrepartie d'un cachet, d'offrir son talent et ses compétences pour sa participation à un spectacle;
>
> 2) le comédien accepte que sa prestation soit déterminée quant à sa forme générale (le spectacle) et particulière (son personnage) par le metteur en scène;
>
> 3) le comédien accepte que les impératifs de production soient déterminés par le producteur qui assume les responsabilités découlant de la production et de la diffusion du spectacle. Le comédien accepte que ce soit le producteur qui prenne les décisions d'arrêter ou de poursuivre les représentations d'un spectacle.

Nous croyons que le contrat d'engagement d'un artiste à la scène constitue un contrat de travail compte tenu de l'existence d'un lien de subordination d'ordre juridique, lien qui se dégage de l'analyse de la prestation de l'artiste et de ses relations avec le producteur.

---

(104) Voir supra, p. 39.

7. Nouvelle qualification du contrat

7.1 Résumé

Nous avons analysé le contenu obligationnel du contrat d'engagement du comédien; par la suite nous l'avons qualifié selon l'article 1666 CC.

Notre approche du droit civil nous a amené à expliquer la nature du lien juridique qui unit le producteur et l'artiste; ainsi, contrairement à l'imagerie artistique fort populaire, nous avons qualifié le contrat d'engagement d'un artiste à la scène comme étant un contrat de travail; le producteur est donc un employeur et le comédien un employé, soumis à son employeur qui assume, en principe, certaines responsabilités.

Du reste, l'article 11 des Règles de scène confirme bien notre pensée, puisqu'il pose, en termes différents, le principe de la responsabilité du producteur:

> Le producteur répond des frais de justice et des jugements auxquels un artiste s'expose dans l'exécution de son contrat, à condition que celui-ci l'en avise en temps utile. Mais, le producteur peut se libérer de cette responsabilité en établissant que la façon dont l'artiste s'est écarté de son rôle a provoqué cette action en justice.

L'article 1054 CC n'a pas un effet autre:

> Elle (la personne) est responsable non seulement du dommage qu'elle cause par sa propre faute, mais encore de celui causé par la faute de ceux

> dont elle a le contrôle, et par les choses qu'elle a sous sa garde.
> Les maîtres et les commettants sont responsables du dommage causé par leurs domestiques et ouvriers dans l'exécution des fonctions auxquelles ces derniers sont employés.

En terminant sur cette approche du droit civil, nous tentons de resituer dans des principes juridiques la réalité de l'activité théâtrale; c'est ce que nous appelons la qualification collective des contrats d'engagement.

7.2 Essai de qualification collective des contrats d'engagement

Lorsque nous parlons de qualification collective, nous prétendons que les contrats d'engagement des acteurs constituent un tout, un ensemble; une relation collective formelle peut en être dégagée. Les contrats d'engagement des acteurs ayant été qualifiés de contrat de travail, il est logique de discuter de la réalité juridique collective des relations contractuelles.

Nous empruntons à Bernard Teyssié la présentation de cette notion:

> Reconnaître l'existence de groupes de contrats suppose qu'entre les deux hypothèses extrêmes, pluralité de contrats indépendants-contrat unique à structure simple ou complexe, on discerne la présence de situations intermédiaires, divers contrats étant unis par certains liens, tenant à quelque identité d'objet... de but... de parties peut-être(105).

---

(105) Bernard Teyssié, Les groupes de contrats, Bibliothèque de droit privé, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1975, 328 p., p. 8.

Les relations humaines dans la société contemporaine ont certainement créé des liens d'interdépendance entre les personnes; nous croyons que cette interdépendance engendre, à un moment ou l'autre, des interdépendances contractuelles.

Teyssié précise ce qui doit être entendu par "groupes de contrats":

> ... si plusieurs contrats ont un même objet ou participent à la réalisation d'un but commun de sorte qu'ils possèdent une même raison d'être, ils constituent un véritable groupe... (106)

Les groupes de contrats sont de structure linéaire lorsqu'ils résultent de l'adjonction successive de contrats sans la présence d'un organisateur, alors qu'ils sont de structure circulaire en présence d'un organisateur.

Un ensemble repose sur la conjonction de contrats ayant une cause commune et "au coeur de l'ensemble naissent des rapports d'interdépendance, chacune de ces pièces étant, à la fois, insuffisante et indispensable pour la réalisation de l'objectif final, poursuivi par son instigateur"(107).

Nous ajoutons que cet ensemble est à dépendance unilatérale lorsque, en présence de contrats d'importance relative un seul suffit pour que l'essentiel de l'objectif soit atteint; par contre, il existe un ensemble de contrats interdépendants

---

(106) Ibid., p. 33.
(107) Ibid., p. 96.

lorsque les contrats sont d'égale importance. D'autre part, l'ensemble de contrats interdépendants sera indivisible si l'objet prévu est indivisible; dans le cas contraire l'ensemble sera réputé divisible. (Cette précision s'impose eu égard aux articles 1121 et s. du Code civil.)

Cette théorie juridique entraîne des effets directs concernant l'inexécution du contrat et la responsabilité qui en découle. Notre propos ne tend pas à discuter en profondeur de ces effets car nous voulons fondamentalement illustrer que les artistes, par la signature d'un contrat d'engagement, créent un ensemble de contrats interdépendants non divisibles.

Nous présentons des éléments qui créent, selon nous, certaines interdépendances; nous les avons regroupés en deux catégories: les interdépendances formelles et les interdépendances fonctionnelles.

7.2.1 Les interdépendances formelles

Nous regroupons dans cette catégorie les éléments qui sont communs à tous les contrats des membres d'une distribution.

7.2.1.1 Le producteur

Les contrats d'engagement des différents artistes de la distribution sont négociés par une même et unique partie, le producteur. Nous rappelons que le producteur, selon les Règles de scène, est celui qui est responsable de l'engagement de l'artiste; selon la pratique reconnue, un seul producteur

engage tous les comédiens d'une même distribution(108). Le producteur est une partie commune de tous les contrats des comédiens d'une distribution d'une pièce de théâtre.

7.2.1.2 L'unicité du but

La représentation d'une oeuvre dramatique à la scène est le but général poursuivi par un producteur de théâtre. Tous les comédiens sont engagés uniquement et exclusivement pour participer à ce but. Dès lors, ce sont les comédiens qui se substituent au producteur dans la poursuite de ce but, sous réserve, toutefois, du lien d'autorité qui les rattache au metteur en scène. Dès son engagement, le comédien sait qu'il participe avec d'autres acteurs à la réalisation d'une oeuvre dramatique, mais il sait également qu'il en constitue une partie indissociable. Il s'agit d'une identification personnelle et professionnelle au but immédiat du producteur.

7.2.1.3 La nature de la prestation de l'artiste

Nous avons déjà précisé qu'un artiste était engagé pour jouer un rôle déterminé dans une production théâtrale. Même s'il est reconnu que tous les personnages d'une pièce de

---

(108) Depuis quelques années, une formule de coproduction est utilisée; elle permet à des producteurs de s'associer dans le but de mettre en commun certaines ressources pour monter des pièces. Dans ces cas, il n'y a qu'un seul producteur pour toute la distribution; cependant il pourrait y avoir plusieurs distributions pour une même coproduction, de sorte qu'un producteur peut apporter des changements à la distribution initiale (le droit de suite ne s'applique qu'à un même producteur). Dans l'hypothèse des groupes de contrats, le nouveau producteur serait lié par la distribution initiale, pour les raisons que nous énumérons.

théâtre ne sont pas comparables[109], il importe de dégager la nature réelle de la prestation de l'artiste, qui est de jouer un rôle, ce qui est indifférent à la densité du personnage, à la longueur du texte, aux difficultés techniques, physiques, etc. Les comédiens ont à fournir des prestations variables quant à leur forme, mais identiques quant à leur nature: jouer un rôle.

7.2.1.4 L'identité de temps et de lieu

Les comédiens doivent participer à des représentations aux mêmes dates, heures et lieux; ces données, inscrites au contrat de chaque artiste, sont identiques pour tous les membres de la distribution. L'horaire même des répétitions est établi en fonction des disponibilités de chacun afin que les comédiens travaillent ensemble.

7.2.2 Les interdépendances fonctionnelles

La première catégorie présentait des éléments d'ordre formel qui, bien que directement mentionnés au contrat de chacun des interprètes, n'en constituent pas moins des caractéristiques de relations d'interdépendance contractuelle. La deuxième catégorie comprend des éléments qui se dégagent dans le cours de l'exécution du contrat.

---

(109) Les Règles de scène prévoient l'engagement d'un interprète selon certains emplois. Voir supra, note 26. Ces titres d'emplois sont établis selon la longueur du texte et le nombre d'heures de répétitions. Ces emplois n'ont pas d'équivalents en danse ou en chant, puisqu'il n'y a pratiquement que des solistes ou des choristes.

7.2.2.1 La conception de l'oeuvre

Chaque oeuvre dramatique présentée résulte d'une orientation choisie par le metteur en scène; il s'agit d'une conception subjective retenue parmi toute une série d'autres possibilités. Au moment des répétitions le metteur en scène tente d'amener tous et chacun des comédiens à jouer de façon à réaliser la conception qu'il a déterminée. Bien que l'artiste, ait (ou puisse avoir) une conception de cette oeuvre ou, à tout le moins, d'un personnage, nous avons déjà dégagé une soumission de tous à la conception du metteur en scène; il s'agit d'une soumission objective pour comprendre et influencer la vision d'un personnage, selon une conception subjective retenue par le metteur en scène.

7.2.2.2 Les prestations concommitantes

Nous n'avons pas à décrire longuement le déroulement d'une pièce de théâtre pour observer l'interaction des personnages lors de la représentation. Les comédiens disent de façon successive (voire simultanée quelquefois) les répliques d'une oeuvre littéraire qui, par leur jeu, devient une oeuvre théâtrale. Le théâtre implique la coexistence, la simultanéité des prestations des artistes et, conséquemment, l'interdépendance de ces prestations.

7.2.2.3 L'indissociabilité des prestations

Chaque artiste devient la cause d'un ou de plusieurs artistes. Les prestations individuelles revêtent un caractère collectif qui ne supporte aucune absence. Il existe donc un caractère indissociable, aucune partie ne pouvant retenir sa prestation sans empêcher la représentation d'avoir lieu. À titre d'exemple, la maladie, qui constitue une excuse légitime,

ne semble pas exister au théâtre; il en est ainsi de toutes les raisons qui en d'autres circonstances sont justes et honnêtes; la loi du métier s'exprime dans des termes bien connus: "the show must go on"(110).

7.2.3 Les effets

Nous croyons que la signature de contrats d'engagement d'artistes pour la représentation d'une oeuvre à la scène constitue un ensemble de contrats interdépendants indivisibles.

Cette qualification peut avoir des effets concernant la responsabilité civile; elle crée une relation in solidum entre les artistes, permet au producteur d'invoquer la force majeure si l'une des parties ne peut donner suite à son obligation, et détermine des obligations à un artiste par rapport aux autres membres de la distribution.

À l'opposé de cette démarche, l'article 1023 CC établit clairement le champ d'application d'un contrat:

> Les contrats n'ont d'effet qu'entre les parties contractantes; ils n'en ont point quant aux tiers, excepté dans les cas auxquels il est pourvu dans la cinquième section de ce chatre(111).

---

(110) Un figurant qui ne se présente pas, n'empêchera pas la présentation du spectacle; mais il s'agit d'une exception car, en principe et en pratique, la représentation théâtrale ne peut pas avoir lieu en l'absence d'un acteur de la distribution. Dans les secteurs de la danse et de la musique, l'absence du soliste exige la modification de la représentation, alors qu'un choriste (chanteur) absent n'empêche pas la représentation.

(111) La section 5 de ce chapitre du Code civil n'a pas d'effet concernant le contrat d'engagement, car il s'agit d'un contrat intuitu personae.

L'article 1023 CC établit donc le principe que le contrat ne crée d'obligations qu'entre les parties, et que "le tiers n'a aucun droit de créance ni aucune responsabilité obligationnelle en raison d'une convention à laquelle il n'a pas été partie"(112).

Nous pouvons à tout le moins affirmer que l'article 1023 ne peut pas intégrer les interdépendances contractuelles découlant de la production d'une pièce de théâtre à la scène(113).

À l'origine de l'engagement de l'artiste une relation bipartite existe, mais celle-ci se transforme nécessairement dans un ensemble; le droit civil, dans son état actuel, ne reconnait pas la dimension collective de l'oeuvre théâtrale; la dépersonnalisation réelle de l'artiste quant à sa relation avec le producteur est repoussée par une fiction juridique tout comme la relation d'interdépendance avec les autres membres de la distribution(114).

Nous pensons que la solidarité nécessaire à la scène est bien traduite par l'interdépendance juridique des contrats, et nous avons tenté de présenter des éléments qui permettaient une qualification collective des relations contractuelles entre les comédiens, d'une part, et entre les comédiens et le producteur, d'autre part.

---

(112) Baudouin, op. cit. p. 168.

(113) Nous écartons tout le champ de la responsabilité civile délictuelle et quasi délictuelle, notre étude ne portant que sur la relation contractuelle.

(114) Nous considérons que le personnage a une existence propre et autonome, et que s'il emprunte à l'acteur son souffle de vie, il n'en assume pas pour autant sa vie; le contrat, idéalement, devrait être conclu entre un producteur et un personnage! Ce ne peut être le cas dans le domaine de la musique, ni dans celui du chant choral; dans la danse, si l'on ne peut nier l'existence d'un personnage, il est possible de douter qu'il puisse faire valoir ses droits.

DEUXIÈME CHAPITRE: L'APPROCHE DU DROIT DU TRAVAIL

Dans le premier chapitre, nous avons qualifié le contrat d'engagement de l'artiste selon le Code civil, en analysant la relation individuelle, personnelle, entre un artiste et un producteur. L'approche du droit du travail ne peut être la même, puisque nous n'analyserons pas la relation contractuelle qui s'établit entre un artiste et un producteur. Nous devons, en tout premier lieu, nous demander si l'artiste est un salarié selon les définitions de diverses lois du travail, avant de déterminer si l'artiste peut profiter des avantages des lois du travail.

Notre première démarche consistera à déterminer si un artiste est un salarié selon les dispositions du Code du travail(115), et nous traiterons de façon plus ou moins élaborée de diverses autres lois du travail: la Loi sur les décrets de convention collective(116), la Loi sur les normes du travail(117), la Loi sur la santé et la sécurité du travail(118) et la Loi sur les accidents de travail.

---

(115) L.R.Q. c. C-27.
(116) L.R.Q. c. D-2.
(117) L.R.Q. c. N-1.1.
(118) L.R.Q. c. S-2.1.
(119) L.R.Q. c. A-3.

8. Le Code du travail

8.1 La qualification de l'artiste

Nous citons deux définitions contenues à l'article premier du Code:

> k) "employeur" - quiconque, y compris sa Majesté, fait exécuter un travail par un salarié;
> l) "salarié" - une personne qui travaille pour un employeur moyennant rémunération, cependant ce mot ne comprend pas:
> 1. une personne qui, au jugement du commissaire du travail, est employée à titre de gérant, surintendant, contremaître ou représentant de l'employeur dans ses relations avec ses salariés;
> 2. un administrateur ou officier d'une corporation, sauf si une personne agit à ce titre à l'égard de son employeur après avoir été désignée par les salariés ou une association accréditée;
> 3. un fonctionnaire du gouvernement...;
> 4. un substitut permanent du procureur général...;
> 5. un membre de la sûreté du Québec;

La définition d'employeur peut inclure le producteur de théâtre si les artistes sont reconnus comme des salariés au sens du Code; par contre, la définition de salarié, qui n'est guère plus élaborée que celle d'employeur, sauf des exclusions nominales, nous ramène à la question dont nous avons discutée dans notre approche du droit civil.

Il s'agit, mais en droit du travail cette fois-ci, de distinguer entre le contrat de travail et le contrat d'entreprise.

Nous devons nous demander si dans le domaine du droit du travail, nous devons retrouver le lien de subordination juridique qui caractérise le contrat de travail du Code civil.

Dans une décision assez élaborée rendue en 1980 dans la cause Gaston Breton Inc. c. l'Union des routiers, brasseries, liqueurs douces et ouvriers de diverses industries, local 1999, (120) le juge Lesage déclarait:

> Même si l'on doit rechercher avec la plus grande attention les objectifs particuliers que le droit statutaire et singulièrement le droit social ont édictés, (...) même s'il faut être particulièrement conscient de la réalité économique en évolution et des iniquités à corriger, c'est le droit civil du Québec qui doit répondre de la réalité dans les rapports privés des citoyens, à défaut d'indication contraire(121).

Dans cette cause, il fallait déterminer si des vendeurs étaient des salariés ou des entrepreneurs indépendants; le juge affirme que ce sont les dispositions du droit civil qui servent de base pour distinguer un contrat de travail d'un contrat d'entreprise. Cette opinion doit être nuancée. En effet, quand il s'agit de qualifier le statut (salarié ou entrepreneur) le juge cite Les Pétroles Inc. et les Pétroles Irving Inc. c. le Syndicat international des travailleurs des industries pétrolières, chimiques et atomiques, locaux 9-700, 9-701, 9-702, 9-703, 9-704(122) où le juge Morin écrit:

---

(120) (1980) T.T. 471.
(121) Ibid., p. 474.
(122) (1979) T.T. 209.

> Quoi qu'il en soit, j'estime que la notion de subordination fait maintenant partie intégrante du droit du travail, et qu'on doit mettre l'accent beaucoup plus sur les critères économiques de cette notion que sur les critères purement contractuels (123).

Plus loin il continuait:

> Une personne est considérée comme un entrepreneur non pas d'abord en fonction d'une définition purement juridique, ni d'un contrat, mais en fonction de critères économiques(124) (nous soulignons).

En 1971, dans Union des Employés de commerce, local 500, (B.C.I.A.) c. Gohier automobiles Ltée(125), le juge déclarait:

> Les définitions contenues aux lois fédérale et provinciale de l'impôt sur le revenu ne s'appliquent que pour la réalisation de l'objet de ces lois particulières. L'application qu'il faut donner à ces lois ne modifie en rien celle que l'on doit donner aux dispositions du Code du travail(126).

Il faut rechercher dans les lois particulières du travail les définitions et les interprétations qui sont conformes à

---

(123) Ibid., p. 220.
(124) Ibid.
(125) (1971) T.T. 29.
(126) Ibid., p. 30.

leurs objets, donc interpréter le terme de salarié en référence aux lois du travail, plutôt qu'au droit civil. Le professeur Michael Bendel affirme:

> What is the proper approach for labour relations boards to adopt in deciding whether a person is an employee under a labour relations statute? The obvious starting point is the legislation itself, which might be restrictive or expansive(127).

Il poursuit en suggérant que si la loi n'est pas suffisante, il faut se référer au droit civil pour la distinction entre le salarié et l'entrepreneur; par la suite le résultat atteint doit être vérifié eu égard aux lois du travail. Dans une décision récente, le Conseil canadien des relations de travail s'exprime sur ce point:

> Les objectifs sur lesquels ont reposé l'interprétation civiliste ou de common law de la notion "d'employé" visaient principalement à compenser la victime d'une faute et à protéger la personne qui n'est pas responsable de la faute. Ces objectifs sont totalement étrangers au Code canadien du travail...(128).

---

(127) Michael Bendel, The Dependent Contractor: An Unnecessary and Flowed Development in Canadian Labour Law (1982) 32 U.T.L.J. 374, p. 392.

(128) Société Radio-Canada et Union des Artistes et autres. Le 18 mai 1982, no de décision 383, p. 150. Version anglaise publiée à (1983) I CLRBR (ns) 129, p. 218.

Le Conseil, ayant affirmé que l'objet de la loi est l'accession à la négociation collective, déclare:

> Nous voulons tout simplement souligner que l'emphase doit être donnée d'abord aux objectifs du Code dans la détermination du statut d'employé. Il se peut qu'une telle définition soit plus restrictive ou expansive que celle du droit commun. Il est possible, et même probable qu'elle sera différente de celle élaborée à partir des objectifs et du texte d'autres statuts(129).

Nous retenons donc que les principes du droit du travail doivent d'abord être considérés pour la qualification de l'artiste.

En droit du travail, comme nous l'avons fait en droit civil, nous devons distinguer entre le contrat de travail et le contrat d'entreprise. Le juge A.B. Gold cerne ces deux notions:

> ... (un salarié) is one who works for an employor implying a degree of subordination that is characteristic of that relationship. An independant contractor, however, works not for another but for himself even though there may be a contractual relationship between him and another in regard to the product of his work.

---

(129) Ibid. version originale, p. 151, version anglaise p. 219.

> Here the control, if it exists, is of a different and lesser kind(130).

Le juge Morin dans Les Pétroles Irving(131), définissait ainsi l'entrepreneur:

> "... sera celui qui, par son originalité, sa façon de procéder, son initiative personnelle, son dynamisme, réunira différents éléments de production dans le but de faire des profits. Pour ce faire, il devra prendre des risques et entrer en concurrence avec d'autres.

Dans la cause Gaston Breton Inc.(132), le juge distingue le contrat de travail et le contrat d'entreprise:

> ... quand un individu doit personnellement fournir un rendement de façon régulière à la satisfaction d'une autre pendant la durée de son contrat, il s'agit d'un louage de services et non d'un louage d'ouvrage. (...) Inversement, celui qui peut se faire remplacer par quelqu'un de son choix pendant une portion importante de la durée de son contrat, m'apparaît avoir convenu simplement d'effectuer un ouvrage et non fournir ses services.

Nous observons que la situation de l'entrepreneur est davantage cernée et analysée que celle du salarié. Le principe

---

(130) "J.J. Joubert Ltée" (1964) R.D.C.D. numéro 638-10 cité dans Les Pétroles Inc., voir supra, note 122, p. 218.
(131) Voir supra, note 122, p. 222.
(132) Voir supra, note 120, p. 480.

est que le salarié doit être dans un état de subordination, cependant cet état est étudié d'après la relation qui s'établit dans un contrat d'entreprise. Ainsi, dans l'affaire Syndicat des employés des Publications Québécor c. Publications Québécor Inc.(133), le Tribunal du travail reconnaissait:

> Les journalistes et photographes en question n'exerçaient certainement pas leur profession comme propriétaires de leur propre entreprise.

On se préoccupe davantage de l'absence d'une attitude mentale qui caractérise l'entrepreneurship plutôt que cette autre attitude mentale qui caractérise le salariat et qui est plus difficile à cerner.

Nous observons également que les définitions de l'article 1666 CC que nous avons étudiées dans la première partie sont sous-jacentes dans la jurisprudence du droit du travail.

Nous résumons les critères particuliers retenus par les tribunaux du travail pour déterminer le statut d'un individu (134).

Les caractéristiques du contrat de travail:

- Le travail effectué par un individu est intégré dans les structures de l'employeur.

---

(133) (1977) T.T. 46, p. 59.
(134) Voir supra, note 128, la décision du CCRT qui présente un bon résumé de ces critères.

- L'individu est sous le contrôle administratif ou autre de l'employeur.

- L'individu n'a pas investi en capital pour produire le travail, son seul investissement se limitant à son temps.

- L'individu ne court pas le risque de faire des profits ou de subir des pertes; il a un revenu garanti.

- L'individu est économiquement dépendant d'un employeur.

- Le mode de rémunération, la compétence, la forme du contrat, sa durée, l'engagement par l'intermédiaire d'une corporation, ne sont pas des éléments pertinents et n'enlèvent pas le statut d'employé.

Les caractéristiques du contrat d'entreprise.

- L'individu travaille pour lui-même; il n'est pas intégré à l'entreprise qui contracte avec lui.

- L'individu réunit les éléments de production; il prend des risques et il peut en tirer des profits ou en subir des pertes.

- L'individu assume les responsabilités d'un entrepreneur: engagement du personnel, sa rémunération, etc.

- L'individu détermine lui-même les moyens à prendre pour réaliser l'objet de son contrat.

Le lien de subordination juridique, caractérisé entre autres par un contrôle qui devait être complet(135), se trouve aujourd'hui moins accepté(136) parce que de plus en plus difficile à cerner, à tout le moins dans le cas des professionnels(137). Or, ce contrôle juridique traditionnel, de la nature du droit civil, s'atténue au profit de la subordination économique. Le juge Lesage, dans Gaston Breton Inc., affirme ainsi la nécessaire présence de la subordination économique:

> En réalité les relations économiques des parties donnent sa signification véritable au contrat, parce qu'elles mettent en évidence ses aspects essentiels au détriment de ses aspects apparents ou même délibérément trompeurs(138).

---

(135) "In determining status as between employee and independant contractor the basic inquiry is where the right to control lies, and the control referred must be complete control of the means and methods of performance. "Hearst Publications Inc. c. National Labor Relations Board 136, F. 2e, 608, p. 612. Cette décision fut renversée par la Cour Suprême des États-Unis afin de favoriser une application libérale (bénéfique) de la législation sociale.

(136) "It is submitted, with respect, that control is not invariably a necessary condition..." Charles D. Drake, Labour Law, Second Edition, Sweet & Maxwell Ltd., London, 1973, 358 p., p. 24, no 24.

(137) "Le fait que ce contrôle ne soit pas aussi visible dans un hôpital que dans une usine n'empêche pas ce contrôle d'exister." Syndicat des externes de l'Université Laval c. Hôpital Laval, Hôpital du Saint-Sacrement, Hôpital de l'Enfant-Jésus, Hôpital Saint-François d'Assise, Hôpital Hôtel-Dieu de Québec, Centre hospitalier de l'Université Laval (1978) T.T. 170, p. 174.

(138) Voir supra, note 120, p. 477.

En fait, la subordinaton économique réfère à la situation sociale et au degré de dépendance économique d'un individu eu égard à son employeur; nous insistons sur cette subordination économique:

> The test of who is an employee is social rather than individual in its approach. It looks beyond narrow and technical contractual rights to economic forces and their consequences for its meaning and authority(139).

Denise Gaudel, avocate à la Cour d'appel de Paris, écrit en 1980:

> Lorsqu'il rencontre un partenaire, disposé à utiliser son talent, l'interprète, s'il n'a pas la stature d'une vedette, est toujours le plus faible. Il doit consentir les abandons qu'on exige de lui, sinon on lui préférera un de ses camarades et dans le marasme actuel où se débat la profession d'artiste interprète, c'est bien souvent une catastrophe(140).

Nous avons déjà affirmé que le comédien est si intégré à l'entreprise théâtrale que, sans lui, elle ne pourrait réaliser ses objectifs de production. Cependant, en ce qui concerne la dépendance économique, l'argumentation serait simplifiée par l'affirmation que l'acteur est rémunéré selon le minimum établi aux Règles de scène(141). Néanmoins, au théâtre, une autre

---

(139) Bert Bookham Meek Jr. & John Harold Swan, Labor Law Scope of the Term "Employee", (1944) 31 Cal. L.R. 289, p. 296.

(140) Denise Gaudel, Les éternels excommuniés. La situation des artistes interprètes en France, Revue internationale du droit d'auteur, janvier 1980, no 103, p.107.

(141) C'est le cas des chanteurs choristes dans une oeuvre musicale classique.

base que les tarifs prévus aux Règles de scène a amené une rémunération plus élevée; il faut toutefois dire que les tarifs contenus aux Règles sont les vestiges des productions théâtrales classiques, où la distribution comportait un nombre important de comédiens (15 ou 20) et où les cachets ne pouvaient être très élevés(142).

Nous pouvons affirmer qu'il n'existe plus de négociations réelles entre l'artiste et le producteur concernant le cachet; en effet, dans le contexte actuel (économique et dramatique), le producteur a inscrit dans ses prévisions budgétaires ce qu'il peut payer et l'artiste sait ce qu'il peut recevoir (143). Le défi théâtral a toujours préséance sur les conditions économiques pour le comédien. Les compagnies de théâtre, grandes ou petites, permanentes ou occasionnelles, participent de la même réalité économique, et puisent dans un même réservoir de comédiens professionnels(144). Les producteurs membres de l'Association des directeurs de théâtre constituent, à

---

(142) Au début des années 1970, le cachet était, globalement, identique au tarif: celui-ci a à peu près triplé au cours des treize dernières années, alors que le cachet plus que quintuplé. À l'opposé, une oeuvre chorale nécessitant un nombre constant de chanteurs n'a pas bénéficié d'une telle augmentation du cachet par rapport au tarif.

(143) Il sait également que c'est lui qui doit faire le plus de compromis pour que le théâtre continu à être sa profession et aussi pour que le théâtre et l'acteur continuent à exister.

(144) L'Union des artistes comprend 3000 membres, dont environ 900 sont inscrits au secteur de la scène; de ce nombre moins de 30% sont des comédiens qui jouent régulièrement, mais non fréquemment, à la scène.

toutes fins utiles, un marché dont les comédiens professionnels sont captifs puisqu'ils ne peuvent exercer leur métier autrement qu'à la scène(145).

Nous croyons que le comédien est véritablement dans un état de dépendance économique et qu'il ne peut qu'accepter les conditions proposées par un producteur; nous ajoutons que le mode de représentation, la variété des horaires de travail, la compétence artistique exclusive (pour jouer un rôle) et la reconnaissance sous d'autres lois d'un autre statut ne sont pas des éléments retenus par les tribunaux du travail. De même, la notoriété accordée par le public à un comédien par suite de l'exercice même de son activité professionnelle n'est pas suffisante pour lui attribuer un statut, pas plus que son importance culturelle ou sociale, ou même politique(146).

Nous croyons que l'interprète, en conséquence de l'application de cet ensemble de critères, doit être considéré comme un salarié au sens du Code du travail.

---

(145) Cependant, les Règles de scène prévoient la formation d'un groupe autogéré, c'est-à-dire un "mode de production collectif (car tous les associés doivent participer aux décisions) et temporaire (car créé pour la présentation d'une seule production)". (art. 1, XXX, Règles de scène, op. cit.).

(146) Pour paraphraser Gaudel, qui parle des interprètes comme d'éternels excommuniés, nous disons, dans un langage qui n'est pas de droit canonique, que les comédiens sont les utilités du drame collectif québécois, bien que peut-être, ils prétendent en être les protagonistes. Protagonistes: "acteur ou actrice chargé d'un rôle très important". Cécile Liteau, Dictionnaire des arts du spectacle, op. cit., p. 226.

8.2 L'application du Code du travail

8.2.1 Considérations de fond

Le Code du travail a été adopté notamment dans le but de rendre plus harmonieuses les relations entre les employeurs et leurs employés; le Code établit des mécanismes pour qu'une association soit accréditée afin de représenter l'ensemble ou une partie des salariés d'un employeur et de négocier et conclure une convention collective, c'est-à-dire "une entente écrite relative aux conditions de travail..." (art. 1d) du Code du travail).

Dans ce contexte, un individu est membre d'une association accréditée seulement quand il exécute sa prestation auprès d'un employeur donné; il ne peut être membre de l'association avant de travailler, ni après son départ de chez cet employeur.

Le Code accorde aux salariés des moyens pour obtenir, par le jeu de la libre négociation, des conditions de travail décentes; encore faut-il que l'on maintienne ces salariés chez cet employeur. L'utilisation de la grève démontre que l'individu qui y participe dans le but d'améliorer ses conditions de travail veut (ou doit) continuer à travailler dans son entreprise(147); une idée de présence permanente de l'individu chez l'employeur se dégage des dispositions du Code du travail.

---

(147) Art. 110: "Tout salarié qui a fait grève ou a été locksouté a le droit de retrouver son emploi".

La relation habituelle consignée au Code du travail et dans la jurisprudence qui en découle se situe dans une relation exclusive, c'est-à-dire qu'un employé n'a qu'un seul employeur; cette relation d'exclusivité accroit la dépendance économique du salarié. Par ailleurs, un certain caractère d'uniformité relie les salariés d'une association accréditée: uniformité de compétence (sectorielle), d'horaire de travail, d'avantages sociaux, de vacances, etc.

En somme, l'exclusivité de l'employeur et la permanence (à temps complet ou partiel, mais continu)(148) se présentent comme étant des considérations sous-jacentes au Code du travail.

8.2.2 Description de l'activité dramatique

8.2.2.1 Description morale

Nous avons déjà eu l'occasion de décrire certains aspects de l'activité de l'artiste. Nous avons même discuté d'une doctrine, en droit civil, traitant des groupes de contrats; par contre, le droit du travail, concerne essentiellement les rapports collectifs.

On a dégagé jusqu'ici que l'artiste ne bénéficie d'aucune forme de permanence, d'où la grande variété d'emplois qu'il doit remplir et le grand nombre de producteurs qui retiennent ses services.

---

(148) À l'opposé du caractère temps partiel et temporaire d'un salarié dans une entreprise, ou d'un artiste dans un spectacle dramatique.

Nous rappelons aussi que le contrat de l'artiste est à durée déterminée, alors que la majorité des salariés ont des contrats à durée indéterminée: la prestation de l'artiste s'exécute dans une période de temps définie et relativement courte.

D'autre part, tout le mode professionnel de production de spectacles repose sur un nécessaire changement des interprètes. L'entreprise, dans tout autre secteur, sait que le temps accroît la compétence de ses salariés, et dès lors, elle pose des gestes pour les garder à son emploi; le producteur de spectacles se sépare mensuellement (après le mois de représentations) de presque tous ses interprètes. Mais plus encore, l'interprète, dans le temps, voit la nature même de son emploi se modifier et peut-être disparaître(149). L'esprit du travail à la pige qui anime le comédien jusqu'à l'âge de 40-50 ans lentement disparaît; il s'oriente vers des occupations à la périphérie de sa profession et, tout simplement, il devient un salarié!

Les considérations que nous avons mentionnées concernant les salariés (sa permanence, sa stabilité et son accroissement de compétence) ne se rencontrent pas dans l'activité dramatique; néanmoins, nous devons nous demander si la production de spectacles sur scène peut être réalisée en considérant les dispositions du Code du travail.

---

(149) Ainsi le danseur voit sa carrière se terminer vers l'âge de 35 ans, le chanteur vers 45 ou 50 ans; le comédien peut poursuivre sa carrière, avec toutefois une éclipse, dans la période de 50 à 60 ans.

8.2.2.2 La réalité juridique

Partant des informations déjà données sur la nature de la prestation de l'artiste et sur la production de spectacles, nous appliquerons les dispositions du Code du travail à des artistes. Nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit de la production d'une oeuvre dramatique pour laquelle huit comédiens ont été engagés; l'exécution simultanée des contrats débute environ deux mois avant les représentations. C'est au moment de la première lecture que tous les comédiens (la distribution) se rencontrent. Nous analysons les phases suivantes: l'accréditation, la négociation, la convention collective et la révocation; nous terminerons par trois hypothèses diverses.

i) L'accréditation

Suite à la première lecture de la pièce en salle de répétitions, tous les artistes décident de former une association accréditée, car ils se considèrent comme des salariés selon le Code du travail. Une requête (art. 25) est présentée au commissaire général du travail qui dépêche un agent d'accréditation (art. 28a) avec le mandat de s'assurer du caractère représentatif de l'association (art. 21).

L'agent d'accréditation observe qu'il y a accord entre le producteur (une compagnie) et la nouvelle association sur l'unité de négociation composée uniquement des comédiens de la distribution; l'agent d'accréditation apprend qu'un membre de la distribution est président du Conseil d'administration et

directeur artistique de la compagnie(150).

Soucieux de respecter les droits de tous, il lit l'article 12 du Code:

> Aucun employeur, ni aucune personne agissant pour un employeur ou une association d'employeurs ne cherchera d'aucune manière à dominer, entraver ou financer la formation ou les activités d'une association de salariés, ni à y participer (nous soulignons).

L'agent d'accréditation ne peut avoir de doute à l'effet que ce comédien ne peut faire partie de la nouvelle association; dès lors, il doit interrompre son enquête, refuser l'accréditation et produire un rapport sommaire (art. 30).

Le commissaire général du travail délègue le dossier à un commissaire qui statuera sur la requête en accréditation (art. 31, par. 1). Lors de son enquête le commissaire apprend que le metteur en scène joue un rôle important dans la pièce, ainsi qu'un membre du conseil d'administration. Le commissaire ne peut accepter que ces deux personnes et le président soient membres de l'association; il accorde alors une accréditation à l'association formée de cinq comédiens, la totalité des salariés admissibles dans l'association accréditée.

---

(150) Il est courant au théâtre professionnel que la raison sociale d'une compagnie comporte le nom du comédien qui l'a formée; d'autre part, la presque totalité des compagnies de théâtre sont constituées par ou avec des comédiens.

(151 à 155) Nil.

Nous posons qu'une association formée de cinq comédiens a été dûment accréditée; nous poursuivons notre étude avec la phase de la négociation suite à la réception de l'avis d'accréditation.

ii) La négociation

L'association ayant été accréditée, une présidente et une secrétaire sont élues; au nom de l'association, elles envoient à l'employeur un avis écrit pour la tenue d'une rencontre de négociations dans le but de conclure une convention collective (art. 52)(156). L'avis ayant été envoyé, "les négociations doivent commencer et se poursuivre de bonne foi" (art. 53 par. 2). Il faut noter que pendant la phase des négociations, "un employeur ne doit pas modifier les conditions de travail de ses salariés" (art. 59); or, pendant cette période, le producteur aura à conclure de nouveaux contrats avec de nouveaux interprètes pour une nouvelle production. L'article 59 signifie que le producteur ne peut pas accorder des conditions différentes de celles qui sont actuellement consenties; cet article pose un problème puisque le cachet payé se rapporte au type de rôle et, fondamentalement, à la qualité et à la notoriété artistiques de l'interprète. Nous croyons que cet article 59 renvoie davantage à des principes normatifs qu'à des conditions

(156) L'article 52.2 déclare que l'avis "est réputé avoir été donné quatre-vingt-dix jours après l'obtention de l'accréditation". La possibilité que ce délai excède la période d'exécution des contrats sera discuté dans la section des hypothèses diverses.

financières d'engagement concernant la production d'un spectacle dramatique. Ces principes normatifs, partiellement codifiés dans les Règles de scène, sont établis et appliqués uniformément par les producteurs et les interprètes; or les modalités financières de l'engagement d'un comédien excèdent de beaucoup ces principes codifiés aux Règles, ce qui n'est pas le cas pour une convention collective négociée selon le Code du travail.

Il va de soi que [illegible]écution totale du contrat à durée déterminée ne saurait être interprétée comme un congédiement ou une entrave aux droits conférés par le Code, à savoir "appartenir à une association de salariés de son choix et participer à la formation de cette association, à ses activités et à son administration" (art. 13), car son contrat est purement et simplement terminé.

Rien ne s'objecte à ce qu'une négociation ait lieu entre l'employeur et l'association, de façon à conclure une convention collective.

iii) La convention collective

Suite à la négociation, le producteur et l'association accréditée ont convenu de conditions normatives et monétaires (157). Aucune disposition de cette convention collective ne doit être "contraire à l'ordre public ni prohibée par la loi" (art. 62). Par ailleurs, la convention lie le producteur pour

---

(157) Nous écartons l'hypothèse du recours à un conseil d'arbitrage après l'intervention du conciliateur (art. 93.1).

"tous les salariés actuels ou futurs visés par l'accréditation" (art. 67). La mise en vigueur de la convention est régie par l'article 72:

> Une convention collective ne prend effet qu'à compter du dépôt, au greffe du bureau du commissaire général du travail de cinq exemplaires ou copies conformes à l'original, de cette convention collective et d'une copie conforme de ses annexes. Il en est de même de toute modification qui est apportée par la suite à cette convention collective.
> Ce dépôt a un effet rétroactif à la date prévue dans la convention collective pour son entrée en vigueur ou, à défaut, à la date de la signature de la convention collective.

En plus de préciser la date d'entrée en vigueur des dispositions de la convention, la dernière phrase du premier paragraphe de cet article suppose que des modifications puissent être apportées à la convention; faisons l'hypothèse que le même producteur présente un spectacle où jouent deux comédiens et que ceux-ci s'entendent avec lui pour modifier la convention à la baisse; le dépôt effectué, il en résulte, à toutes fins utiles, une nouvelle convention qui aura force de loi pour les distributions futures.

iv) La révocation

L'article 41 du Code prévoit les cas de révocation de l'accréditation, lorsque l'association a cessé d'exister ou qu'elle ne regroupe plus la majorité des salariés inclus dans l'unité de négociation. Au deuxième paragraphe de cet article il est dit:

> ... un employeur peut (...) demander au commissaire du travail de vérifier

> si l'association existe encore ou si elle représente encore la majorité absolue des salariés qui font partie de l'unité de négociation pour laquelle elle a été accréditée.

Les décisions du tribunal du travail qui font état de la révocation de l'accréditation se situent dans le contexte d'une transmission d'entreprise(158). Nonobstant ce contexte, l'article 41 du Code est clair et accorde à l'employeur le droit de faire vérifier l'existence ou la représentativité d'une association accréditée.

Le producteur de théâtre pourrait donc demander au commissaire du travail de vérifier l'existence d'une association, cent quatre-vingt jours après la réception de l'avis de négociation. Dans une cause du 2 avril 1981(159), le commissaire du travail décide que même en l'absence de l'employeur requérant, il a le pouvoir de procéder à l'audition de la requête en révocation; l'association mise en cause ayant reconnu qu'elle n'a pas de membres, il révoque l'accréditation qu'elle détenait.

v) Hypothèses diverses

-) Convention non conclue avant l'exécution complète du contrat

---

(158) Sur le sujet voir (1977) T.T. 32; (1981) T.T. 399. Pour un cas de démission de salariés voir (1979) T.T. 43.

(159) Mérineau Pontiac Buick Limitée (requérante) c. Union des vendeurs d'automobiles et employés auxiliaires (mise en cause), (1981) C.T. 139.

Compte tenu du fait que l'exécution complète d'un contrat à la scène dure environ trois mois, qu'adviendrait-il si, à cause de difficultés dans les négociations, la convention n'était pas signée avant l'exécution complète des contrats?

La première observation concerne la composition de l'association accréditée; si des comédiens sont en représentations lorsqu'une nouvelle distribution est en répétitions il suffit que les nouveaux interprètes adhérent à l'association accréditée en suivant les prescriptions de l'article 36.1 du Code(160); et tout naturellement un roulement des membres s'effectuera et la poursuite des négociations se fera facilement.

Cependant, si la nouvelle distribution ne travaille pas simultanément avec les interprètes en représentations, plusieurs possibilités surgissent. La première concerne l'existence de l'association, puisque, dans un certain laps de temps, il n'y a plus aucun salarié membre de l'association et la demande de révocation par le producteur est possible, en suivant les délais qui sont prescrits et dont nous avons déjà parlé.

D'autre part, si un conseil d'arbitrage (art. 93.1) s'est donné le mandat de déterminer le contenu de la convention collective, il est possible de croire que cette convention, contenue dans la sentence arbitrale, est valide et lie le producteur et les interprètes éventuels pour "une période d'au moins un an et d'au plus deux ans" (art. 93.8); cependant, le contenu de la convention doit tenir compte "des conditions de travail qui

---

(160) Les formalités à remplir sont la signature d'une formule d'adhésion et le paiement d'une cotisation syndicale d'au moins 2$.

prévalent dans des entreprises semblables ou dans des circonstances similaires" (art.93.6).

Dans les faits, il est probable qu'une convention soit signée assez rapidement entre le producteur et l'association accréditée.

-) Artistes de la distribution non inclus dans l'unité de négociation

Dans notre hypothèse trois comédiens de la distribution sont exclus de l'association accréditée et de l'unité de négociation parce qu'ils sont membres de la corporation ou représentants du producteur auprès des artistes ou auprès d'une association de producteurs. Le producteur est entièrement libre de fixer les conditions normatives et monétaires pour l'engagement de ces comédiens(161).

Par ailleurs, il se peut que la distribution comporte des comédiens qui ne désirent pas être membres de l'association accréditée; ce serait l'équivalent du statut de permissionnaire dans les Règles de scène actuellement en vigueur. Toutefois, il ne fait aucun doute que ces comédiens sont soumis à toutes les dispositions de la convention collective et au paiement de la cotisation syndicale.

---

(161) Le producteur peut accorder des conditions nettement plus avantageuses à ces comédiens; l'association aura des ressources financières limitées car elle ne pourra percevoir une cotisation syndicale que d'une partie de la distribution.

-) La grève

La grève est "la cessation concertée de travail par un groupe de salariés" (art. 1.g) et constitue un droit prévu au Code du travail.

Nous pouvons nous demander s'il y a grève lorsqu'il a cessation concertée par un groupe de non-salariés, au sens du Code. Selon le Répertoire de droit du travail(162) la réponse à cette question est claire:

> Il va de soi qu'une véritable grève ne peut prendre naissance qu'à l'intérieur de relations salariales, ce qui exclut du champ de cette qualification les arrêts de travail des commerçants, étudiants, avocats, médecins exerçant leur activité sous une forme libérale...

Camerlynck et Lyon-Caen affirment que les arrêts de travail des médecins, agriculteurs, etc. "ne sauraient se recommander du droit de grève et peuvent être illicites"; ils ajoutent:

> La grève véritable implique un état de subordination auquel elle sert de contrepoids(163).

---

(162) Deuxième édition, Tome II, Jurisprudence générale, Dalloz, section grève, p. 5, no 21.

(163) G.H. Camerlynck et Gérard Lyon-Caen, Droit du travail, dixième édition, Précis Dalloz, 1980, 850 p., p. 754, no 706.

Marie-Louis Beaulieu tenait les mêmes propos dès 1955:

> Dans notre droit, la grève, au véritable sens du mot, ne peut être faite que par les travailleurs juridiquement dépendants(164).

Nous croyons que la grève ne peut être utilisée que par un salarié au sens du Code du travail, c'est-à-dire un individu juridiquement et économiquement dépendant d'un employeur. Nous devons dès lors nous interroger sur la légalité de la grève prévue aux articles 19 et 223 des Règles de scène:

> 19- Les parties n'ordonnent, ne tolèrent ni ne suscitent aucune grève, ni aucun arrêt de travail pendant la durée des présentes.
> 223- Jusqu'à la signature d'une nouvelle convention ou jusqu'à la grève ou la contre-grève, les modalités de la présente convention restent en vigueur.

L'article 19 nous semble déclaratoire, alors que l'article 223 est libératoire, c'est-à-dire que l'Union peut faire une grève ou l'Association décréter un lock-out pour être libérée de conditions prévues aux Règles de scène. Ce contrepoids à la subordination est détourné de sa fin, à savoir une pression économique sur l'employeur, pour devenir un moyen de libération

---

(164) Les conflits de droit dans les rapports collectifs du travail, Les Presses de l'Université Laval, 1955, 540 p. p. 185.

de ses engagements(165); dans ces circonstances la grève ne nous paraît pas légale.

Nous pouvons poser la question sous un autre angle en nous demandant si les comédiens peuvent utiliser un droit de grève. L'acteur qui est dans un état de dépendance juridique ou économique peut se prévaloir du droit de grève; par contre, l'artiste qui se considère comme un entrepreneur n'a pas la possibilité d'utiliser la grève comme moyen de pression.

L'exercice de la grève est subordonné toutefois à l'article 106 du Code:

> La grève est interdite tant qu'une association des salariés en cause n'a pas été accréditée et n'y a pas acquis droit suivant l'article 58.

Pour notre part, nous croyons que le comédien est juridiquement et économiquement dépendant d'un employeur, qu'il est un salarié selon le droit du travail et qu'en conséquence il pourrait utiliser la grève comme moyen de contrepoids à son lien de subordination; l'exercice de ce droit étant soumis aux délais et avis de l'article 58 du Code.

Dans le contexte actuel des relations de travail à la scène, la grève ne peut être utilisée par l'Union, ni le lock-out

---

(165) L'Union des artistes peut soit négocier des ententes soit édicter des règles que ses membres sont tenus de respecter. Dans notre discussion, l'Union, dans un premier temps, déclare une grève et elle peut, dans un deuxième temps, édicter des règles contraignantes pour ses membres. Ceci illustre notre propos, à savoir que dans les Règles la grève constitue un moyen de se libérer de ses engagements.

des conditions de travail des comédiens engagés pour jouer dans des spectacles dramatiques.

En revenant à notre hypothèse initiale, nous posons que l'association accréditée a respecté toutes les formalités nécessaires à la légalité de la grève (art. 20.2). La grève cessera dès que le contrat à durée déterminée sera totalement exécuté, puisque dès lors le comédien n'est plus à l'emploi d'un producteur et il ne fait plus partie de l'association accréditée. Si une nouvelle distribution se joignait à l'association, il y aurait lieu de reprendre le scrutin puisque le membership même de l'association serait totalement changé.

Abstraction faite de toute la question morale sous-jacente à l'exercice du droit de grève, question assurément très présente pour les artistes, son exercice en serait particulièrement complexe.

9. Conclusion

Dans ce deuxième chapitre portant sur le droit du travail nous avons exposé les principes de qualification du contrat de travail et du contrat d'entreprise. Nous avons conclu que l'artiste est un salarié en vertu des dispositions du Code du travail, rejoignant notre conclusion élaborée dans l'approche du droit civil. Cette conclusion s'inscrit dans l'optique du salariat universel évoqué par Axel de Theux en conclusion de son article "Droit du travail et interprétation":

> Pour autant que les distinctions entre travailleurs salariés et travailleurs indépendants continuent à s'affaiblir (évolution qui parait bien irréversible), il n'est pas

> interdit d'imaginer, à plus ou moins brève échéance, l'instauration d'un "universel salariat"(166).

La tendance actuelle à généraliser l'application des lois sociales et des lois du travail semble en effet irréversible. La législation fançaise de 1969 octroyant le statut de salarié aux artistes du spectacle réglait, au bénéfice de l'artiste, une situation juridique chaotique apparentée à celle du comédien québécois. Rolande Debonne-Penet s'exprimait ainsi:

> Étant donné le caractère souvent temporaire ou intermittent de leurs activités et la multiplicité de leurs employeurs, il a été difficile de leur accorder d'emblée le bénéfice de l'ensemble de la législation sociale, de leur appliquer le statut de droit commun des salariés (...). Le but du législateur de 1969 est la protection de l'artiste du spectacle dans la mesure où, lui attribuant un statut juridique précis et lui accordant un statut social, il met fin à une situation trop souvent précaire (167).

Plusieurs comédiens s'opposent à ce statut de salarié que la société française a reconnu à ses artistes, en leur accordant tous les avantages dont bénéficient les citoyens français;

---

(166) L'interprétation en droit, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, Belgique, 1978, 588 p., p. 253.

(167) Le statut juridique des artistes du spectacle, supra, note 32.

ces artistes ne se situent pas ailleurs que dans le conflit concernant le droit d'auteur présenté par Roger Fernoy:

> Dans le monde entier, la notion de droit d'auteur telle qu'elle est articulée avec ses bases juridiques, sa force légale et son rempart jurisprudentiel est non seulement méconnue mais totalement impopulaire. Et on peut constater qu'elle est partout en régression. Par contre, la notion de salaire est de plus en plus, dans le monde entier, la seule que les hommes comprennent, respectent et considèrent comme inviolable...(168)

Cette étude nous porte à croire que l'artiste peut être reconnu comme un salarié au sens du Code du travail, bien que plusieurs des dispositions du Code ne soient pas d'application facile pour les associations accréditées formées de comédiens.

10. La Loi sur les décrets de convention collective

La Loi sur les décrets de convention collective(169) a été adoptée en 1934, dans une période de graves difficultés

---

(168) Roger Fernoy, "Droit d'auteur, salaire et droit de grève Revue internationale du droit d'auteur, 1963, p. 35.

(169) L.R.Q. c. D-2. Elle s'intitulait alors "Loi relative à l'extension juridique des conventions collectives de travail, 1934 L.Q. c. 56. Les mêmes principes de base se retrouvent dans la loi actuelle.

économiques. Aujourd'hui, elle semble recouvrer un peu de sa popularité perdue au cours des ans si l'on en croit le journal Les Affaires(170). Le contexte économique actuel peut être la cause de ce regain de popularité, et les raisons pour l'adoption de cette loi à l'époque se retrouvent aujourd'hui(171).

Le but de cette loi est de décréter des conditions de travail négociées entre des parties, à l'ensemble d'une région ou d'une activité économique. L'article deux de la loi prévoit en ces termes l'extension juridique:

> Il est loisible au gouvernement de décréter qu'une convention relative à un métier, à une industrie, à un commerce ou à une profession, lie également tous les salariés et tous les employeurs du Québec, ou d'une région déterminée du Québec, dans le champ d'application défini dans ce décret.

Deux choses ressortent de cet article; premièrement, le point de départ du décret est l'existence d'une convention qui régit les relations de travail entre des employeurs et des salariés et, deuxièmement, par son extention, cette convention influence l'ensemble de l'activité économique d'un secteur (métier, industriel, commercial ou professionnel) en obligeant les

---

(170) Comités paritaires une nouvelle offensive s'amorce, articles de André Hains, 5 novembre 1983, p. 2-3-4-5.

(171) Marie-Louis Beaulieu, Les conflits de droit dans les rapports collectifs du travail, les Presses de l'Université Laval, 1955.

employeurs qui ne sont pas partie à la convention initiale, à respecter les conditions de travail déterminées dans cette convention.

L'objet même de la Loi est d'assujettir des tiers qui ne sont ni syndiqués ni réunis en association patronale à appliquer des conditions de travail qui ont été négociées hors leur présence et sans leur acceptation. Cette loi possède un double caractère; d'une part, privé parce que l'entente initiale est le fruit de négociations entre des employeurs et des salariés et, d'autre part, public parce que l'État, sur demande de l'une des parties ayant négociée l'entente initiale (art. 3), peut généraliser les conditions de travail qui y sont consignées.

Nous avons vu que Le Code du travail accorde une priorité aux salariés, car ils peuvent se regrouper, être accrédités, forcer un employeur, dans une entreprise, à négocier et signer une convention collective. La Loi sur les décrets de convention collective ne participe pas de ces objectifs du Code, puisque cette loi ne tient pas compte des salariés, mais bien de conditions de travail dont elle généralise l'application. Alors que le Code favorise la syndicalisation, la loi, si elle ignore ce but, peut même avoir pour effet le contraire tel que le prétend André Hains:

> Par contre, la présence d'un comité paritaire peut être un atout en faveur de la non syndicalisation. (...) Une étude de M. Richard St-Laurent, économiste à la direction des normes et relations du travail au Centre de recherche et de statistiques sur le marché du travail (...) démontre en

> effet que la syndicalisation a légèrement régressé dans les secteurs soumis à des décrets de conventions collectives(172).

Par contre, Michel Grant ne croit pas que des effets positifs ou négatifs sur la syndicalisation découlent de cette loi:

> La stagnation et même la baisse générale du taux de syndicalisation sont dûes certes en partie à des changements structurels sur le plan économique (...) mais aussi à des lacunes législatives majeures face à l'accès au syndicalisme(173).

L'objet de la Loi sur les décrets de convention collective ne concerne pas directement le salarié; le décret d'extension d'une convention collective constitue en fait une réglementation d'un secteur d'activités économiques.

De la même façon que nous avons procédé concernant le Code du travail, nous devons qualifier l'artiste et le producteur, pour déterminer si cette loi peut s'appliquer aux activités théâtrales et, partant, préciser son champ d'application.

---

(172) Les Affaires, op. cit., p. 5.

(173) "La loi des décrets de convention collective favorise-t-elle la syndicalisation? (opinion syndicale)" in Les négociations élargies, journée d'étude de la corporation professionnelle des conseillers en relations industrielles, le 18 novembre 1982, document de travail no 5, École de relations industrielles, Université de Montréal, 1982, p. 106.

10.1 La qualification de l'artiste et du producteur

L'article 1 f) de la loi présente la définition d'employeur:

> f) "employeur" comprend: tout individu, société, firme ou corporation qui fait exécuter un travail par un salarié.

Il faut référer à la définition de salarié, mentionnée à l'article 1 j):

> j) "salarié" signifie: tout apprenti, manoeuvre ou ouvrier non spécialisé, ouvrier qualifié ou compagnon, artisan, commis ou employé qui travaille individuellement, en équipe ou en société.

Le comédien ne peut s'identifier qu'à un employé(174); si la qualification d'employé est jointe à un des secteurs énumérés à l'article 2 déjà cité, soit en l'occurrence le secteur professionnel, dès lors, le comédien est un employé professionnel, inclus dans la définition de salarié et, conséquemment, le producteur est un employeur aux fins de cette loi.

D'autre part, le décret doit être considéré, de facto, comme une réglementation car il s'applique à un secteur d'activités et à un territoire. Ces considérations entraînent que tout

---

(174) "... l'artisan n'en exerce pas moins personnellement un métier manuel." Blanche Sousi-Roubi, L'artisan dans le droit français, Éditions l'Hermès, 1978, 240 p, p. 189, no 473.

individu qui exécute le travail, objet du décret, est un salarié au sens de la loi et il peut donc en exiger l'application en sa faveur.

10.2 La convention collective

Nous avons vu que la promulgation d'un décret doit être précédé d'une convention intervenue entre des salariés et un ou des employeurs, regroupés ou non en association patronale. Toutefois, ce ne sont pas toutes les dispositions de la convention qui font l'objet d'un décret, car l'article 9 de la loi détermine que les conditions qui "deviennent obligatoires, sont celles relatives au salaire, à la durée du travail"(175). Habituellement, une convention collective comporte des clauses concernant entre autres la sécurité syndicale, la cotisation du salarié à son syndicat, la procédure de grief; ces clauses ne peuvent pas être incluses dans un décret.

Par ailleurs, l'existence d'une convention ne constitue pas une condition suffisante pour l'obtention d'un décret, car, selon les termes de l'article 6, il faut que le ministre "juge que les dispositions de la convention ont acquis une signification et une importance prépondérantes pour l'établissement des conditions de travail..." Le ministre jouit d'une discrétion totale pour apprécier la signification et l'importance prépondérantes des conditions de travail incluses dans une convention

---

(175) Les avantages sociaux (assurance, retraite) les vacances et autres congés sont inclus dans la définition de salaire; les jours ouvrables, les horaires de travail et les heures d'ouverture sont inclus dans la durée du travail.

qui est l'objet d'une demande d'extension par décret. Au cours des années, un test de prépondérance a été élaboré afin de déterminer l'opportunité d'étendre une convention collective.

Nous citons les trois (3) critères retenus par le service des décrets du ministère du Travail tels que présentés par Morissette et d'Aoust(176).

a) Le nombre des employeurs qui ont signé la convention ou l'entente directement ou par le truchement d'une association et le nombre de salariés qu'ils emploient. Il est clair que si la liste de paie des employeurs requérants est de 51% et plus de la liste totale de paie de l'industrie ou du commerce, la prépondérance est considérée comme établie;

b) si certains employeurs ne veulent pas se porter signataires à une convention ou à une entente mais que les conditions de travail dont bénéficient leurs salariés sont équivalentes ou supérieures à celles du décret projeté, ils peuvent être comptés du côté de la prépondérance;

c) si des employeurs ont des conventions particulières avec une association de salariés à des conditions supérieures, ils sont agréés pour fin de prépondérance, même s'ils ne sont pas signataires au projet de décret.

---

(176) Pierre-Paul Morissette et Claude d'Aoust, supra note 173, p. 18. Sur ce sujet voir Jean-Louis Dubé, Le régime d'extension juridique des conventions collectives, (1976) 7 R.D.V.S. 49, p. 214.

Par ailleurs, l'article 6 de la loi oblige le ministre à analyser les "graves inconvénients pouvant résulter de la concurrence des pays étrangers ou des autres provinces" en autorisant un décret; il doit également tenir compte "des conditions économiques particulières aux diverses régions du Québec" (art. 6, al 2).

10.3 L'extension des Règles de scène par décret

La convention négociée entre l'Association des directeurs de théâtre et l'Union des artistes est conforme à la définition contenue à l'article 1 d) de la Loi(177). Nous analyserons le test de prépondérance afin de déterminer si les Règles de scène, concernant exclusivement les tarifs et certaines clauses normatives touchant la durée du travail, peuvent faire l'objet d'un décret par le ministre responsable.

Le premier critère suggère que si la majorité des entreprises d'un secteur ont signé une convention, la prépondérance se trouve établie. Nous avons affirmé au chapitre préliminaire que les Règles de scène sont négociées entre deux organismes qui couvrent la totalité de l'activité théâtrale professionnelle au Québec(178). Or le but de la loi est d'étendre à

---

(177) Nous citons cette définition: "Convention collective ou convention signifie: une entente relative aux conditions de travail conclue entre des personnes agissant pour une ou plusieurs associations de salariés et un ou plusieurs employeurs ou personnes agissant pour une ou plusieurs associations d'employeurs".

(178) Voir supra, p. 3 et suivantes.

des salariés qui n'ont pas de convention collective, des conditions de travail qui sont appliqués à une majorité de travailleurs dans un secteur.

Compte tenu des relations d'exclusivité et de réciprocité qui existent entre l'Association et l'Union quant à leurs membres(179), et considérant également qu'il n'existe pas de théâtre professionnel tel que défini en dehors des Règles de scène, aucune des parties aux Règles ne pourrait justifier une demande de décret car il ne s'appliquerait qu'aux membres des deux organismes.

Nous pourrions émettre l'hypothèse que l'une des parties désire que tous les comédiens reliés à des troupes de métier (180) puissent bénéficier des conditions prévues aux Règles. Nous devons préciser que la juridiction établie entre les parties ne peut être contenue dans un décret, de sorte qu'un accroissement du membership n'est pas un objectif réalisable par un décret; d'autre part, les Règles sont appliquées dans quatre régions(181) (Montréal, Québec, Hull et Sherbrooke) et il ne serait pas réaliste qu'un décret puisse obliger une application des Règles, à cause des conditions économiques régionales.

---

(179) Voir supra, p. 6.
(180) Voir supra, note 9.
(181) Il n'existe pas plus d'une dizaine de producteurs dans trois régions, alors qu'à Montréal il y en a près de 25; ces chiffres ne tiennent pas compte de la trentaine de théâtres d'été situés dans toutes les régions du Québec.

Nous pensons que ni l'Union ni l'Association ne peuvent demander l'émission d'un décret pour rendre obligatoires les conditions monétaires et de durée du travail prévues aux Règles de scène.

Cependant, il existe un décret dans le domaine des arts d'interprétation et nous désirons nous interroger sur sa validité, compte tenu du contexte juridique que nous avons décrit. Ce décret concerne la Guilde des musiciens de Montréal qui a signé une convention collective de travail avec Krycon Ltd et The Cock'N Bull Pub Ltd. Le projet d'extension a été publié en juin 1974(182) et le décret d'extension a été adopté en mai 1975(183). En janvier 1981, le Comité paritaire des musiciens, région de Montréal, obtenait l'autorisation de prélever, des employeurs et des salariés, les sommes nécessaires à son bon fonctionnement(184) et en janvier 1982 un nouveau décret était publié concernant ce droit de prélèvement(185).

La première chose que nous pouvons dégager concerne le statut du musicien; il n'y a pas de doute que le musicien doit être considéré comme un salarié, aux fins de cette loi à tout le moins, car autrement un décret n'aurait pas été possible. La Guilde des musiciens reconnaît donc que ses membres sont des salariés et que tous les musiciens qui sont engagés dans la région de Montréal et qui bénéficient des conditions contenues au décret sont également des salariés.

---

(182) (1974) 106 G.O. II, 3165.
(183) A.C. 1854-75 du 7 mai 1975, (1975) 107 G.O.II, 2097.
(184) Décret 212-81 du 21 janvier 1981, (1981) 113 G.O. II, 535. Ce décret accorde un droit de prélèvement valable jusqu'au 31 mars 1982.
(185) Décret 160-82 du 20 janvier 1982, (1982) 114 G.O. II, 462. Ce décret ne pose aucune date d'expiration du droit de prélèvement.

La deuxième observation concerne les différences majeures entre le projet d'extension et le décret lui-même; près d'un an après la publication du projet d'extension, le décret est adopté et ne comporte pas la dizaine de définitions contenues au projet, ni certaines catégories de salles, ni des articles concernant l'établissement d'un plan de pension pour les salariés.

La dernière observation porte sur un attendu du décret:

> Attendu que les dispositions de ladite convention ont acquis une signification et une importance prépondérantes pour l'établissement des conditions de travail dans les emplois et professions visés et dans le champ d'application territorial indiqué dans ladite requête.

Bien qu'il s'agisse d'une formule courante, nous voulons en discuter la pertinence dans la présente situation.

Nous avons déjà mentionné qu'une convention collective était intervenue entre Krycon Ltd. et The Cock'N Bull Pub Ltd. et la Guilde des musiciens de Montréal. Selon le test élaboré, notamment le premier critère, la prépondérance est établie lorsque la majorité des entreprises ont signé ou convenu de respecter une convention collective.

Nous ne croyons pas que la convention collective signée et qui constitue l'objet du décret reflète les conditions appliquées par une majorité d'entreprises sur l'Ile de Montréal et sur le territoire de toute municipalité situé dans un rayon de 20 milles; nous pensons que les entreprises qui ont signé la convention avec la Guilde des musiciens ne sont pas des

employeurs et que le décret n'aurait pas du être octroyé. En effet, selon les informations obtenues du service de renseignements sur les compagnies du gouvernement du Québec, nous avons appris que "The Cock'N Bull Pub Ltd" est un nom inexistant, alors que "Krycon Ltd" n'a aucun employé au Québec en 1982. Cependant, nous n'ignorons pas qu'un organisme comme l'Orchestre symphonique de Montréal a une convention collective avec la Guilde des musiciens, mais nous ne pouvons affirmer que les conditions sont équivalentes ou supérieures. Ce que nous voulons faire ressortir, c'est que le décret s'appuie sur une convention intervenue avec deux entreprises que nous ne pouvons reconnaître comme étant très présentes dans le milieu(186).

Nous croyons que ce décret s'il peut se justifier sur un plan économique, ne nous satisfait pas sur un plan juridique.

11. Conclusion

Le système de l'extension d'une convention s'applique fondamentalement dans des secteurs qui possèdent un nombre élevé de petites et moyennes entreprises, d'où découle une concurrence intense, et également dans des secteurs de grande mobilité de la main d'oeuvre, entraînant des difficultés de syndicalisation(187); ces caractéristiques qui semblent bien s'appli à l'activité théâtrale professionnelle, ne nous permettent pas

---

(186) Sur la douzaine de personnes oeuvrant dans le milieu musical montréalais à qui nous avons demandé si elles connaissaient les deux entreprises citées, une seule a pu nous donner des renseignements.

(187) Ces caracctéristiques ont été dégagées par Gérard Hébert L'extension juridique des conventions collectives dans l'industrie de la construction dans la province de Québec (1934-1962), Département de science économique et politique, Université McGill, 1963, tome I,p. 156 et s.

pour autant de conclure que la Loi sur les décrets de convention collective peut être utilisée. En effet, nous croyons que dans le cadre des relations contractuelles entre l'Association des directeurs de théâtre et l'Union des artistes, aucune des parties ne pourra justifier la demande d'un décret reposant sur la convention actuelle entre les parties, au motif principal que la totalité du secteur théâtral professionnel au Québec est couvert par les Règles de scène.

12 Diverses lois

Nous avons discuté jusqu'à maintenant dans cette approche du droit du travail du Code du travail et de la Loi sur les décrets de convention collective; ces lois sont les plus importantes dans le vaste champ de la législation du travail. Cependant, nous entendons terminer la présente étude en discutant, quoique sommairement, de diverses lois que nous considérons secondaires eu égard à l'activité professionnelle de l'acteur.

Notre démonstration sera abrégée puisqu'elle tient compte des énoncés préalables et qu'elle se limitera à déterminer si le comédien est un salarié selon ces diverses lois, et si les normes qui y sont contenues sont conciliables avec la description que nous avons présentée de l'activité théâtrale.

1.2.1 La loi sur les normes de travail

L'article 2 de la Loi sur les normes de travail(188) détermine le champ d'application de la loi:

---

(188) L.R.Q. c. N-1.1.

> La présente loi s'applique au salarié quel que soit l'endroit où il exécute son travail.

Cette définition fait référence au salarié qui est défini à l'alinéa 10 de l'article premier; compte tenu de notre démonstration préalable, le comédien est un salarié au sens de la Loi sur les normes de travail.

L'article 93 détermine que les normes du travail contenues dans la loi sont d'ordre public et qu'une "disposition d'une convention ou d'un décret qui déroge à une norme du travail est nulle de plein droit." D'autre part, l'article 94 permet que des conditions plus avantageuses que les normes prévues soient accordées par une convention ou un décret. Il faut se demander si les Règles de scène constituent une convention aux fins de la loi. L'alinéa 4 de l'article premier définit la convention:

> ... un contrat individuel de travail, une convention collective au sens du paragraphe d) de l'article 1 du Code du travail (chapitre C-27) ou toute autre entente relative à des conditions de travail, y compris un règlement du gouvernement qui y donne effet.

Donc selon la loi l'entente entre l'Association des directeurs de théâtre et l'Union des artistes, intitulée Règles de scène, constitue une convention. Cependant toutes les autres dispositions de la loi (sauf les articles 93 et 94) font état d'une convention collective; ainsi l'article 60, deuxième paragraphe se lit:

> Cependant, la présente section ne s'applique pas aux salariés visés dans une convention collective ou un décret...

Les Règles n'étant pas une convention collective au sens du Code du travail, la Loi sur les normes du travail a préséance et doit recevoir application.

La loi élabore sur les normes suivantes:

- le salaire minimum (4$ l'heure pour la majorité des salariés)(189);
- la durée du travail (44 heures par semaine);
- les jours fériés, chômés et payés (6 jours dont 4 déterminés dans le règlement précité);
- Les congés annuels payés (un jour ouvrable pour chaque mois de service continu, ou 4% du salaire brut);
- les repas et les congés divers (24 heures consécutives par semaine, absence pour cause de décès, mariage ou naissance).

Le salaire minimum, la durée du travail en période de représentation, les congés annuels et les repos sont des normes qui ne s'opposent pas à la pratique théâtrale professionnelle au Québec; par contre, la durée du travail en période de répétitions, les jours fériés et les congés divers sont des normes qui s'opposent directement à la pratique théâtrale.

Un exemple illustrera notre propos. L'article 80 établit:

> Un salarié peut s'absenter du travail pendant une journée, sans réduction de salaire, à l'occasion du décès ou des funérailles de... Il peut aussi s'absenter pendant trois autres journées à cette occasion, mais sans salaire.

---

(189) D. 873-81, (1981) 113 G.O. II, 1417.

Nous avons mentionné que la maladie n'est jamais une excuse suffisante pour un artiste, il sera facile de comprendre que le décès (le mariage ou la naissance) ne pourra jamais justifier qu'une représentation théâtrale n'ait pas lieu. Les comédiens n'oseront jamais recourir à ces dispositions légales et d'ordre public car elles vont diamétralement à l'encontre de leur profession; des normes adaptées à leur profession sont donc nécessaires.

1.2.2 La loi sur les accidents du travail

La Loi sur les accidents du travail(190) prévoit que des prestations seront versées à un travailleur à la suite d'un accident. La définition de travailleur se retrouve à l'alinéa q) de l'article 2:

> une personne qui, en vertu d'un contrat de louage de service personnel ou d'apprentissage, exécute un travail moyennant rémunération pour un employeur, y compris:
> i. un artisan qui exécute pour une personne exploitant une industrie un travail se rattachant à cette industrie dans les cas ou circonstances et selon les modalités prévus par règlement;
> ii...
> iii...

(190) L.R.Q. c. A-3; et modifications de (1979) L.Q. c. 63, a. 251.

L'alinéa i. nous renvoie à la définition d'artisan:

> b) "artisan": une personne qui, dans le cours de ses affaires, seule, en équipe ou en société, pour son propre compte et sans travailleur à son service, exécute un travail.

Un règlement a été adopté en vertu de l'article 124, par. f, (191):

> 1. Un artisan est considéré comme un travailleur au sens du sous-paragraphe i du sous-paragraphe q du paragraphe 1 de l'article 2 de la Loi sur les accidents du travail (L.R.Q., c. A-3) lorsqu'il exécute pour une personne un travail:
> a) qui est dans le cours normal des affaires à l'intérieur de l'industrie qu'il exploite; et
> b) qui est dans le cours normal de la personne qui exploite une industrie et pour qui il exécute ce travail.
> 2. Le présent règlement ne s'applique pas aux cas où:
> a) il y a échange de services, avec ou sans rémunération, entre deux artisans excerçant, à l'intérieur d'une même industrie, des activités identiques;
> b) un artisan exécute des travaux pour différentes personnes de façon simultanée(192).

---

(191) (1979) L.Q. c. 63, a. 269.
(192) D. 680-81, (1981) 113 G.O. II, 1415.

Le comédien n'est pas un artisan qui, selon le sens usuel du mot, est un travailleur manuel. Cependant, la définition de travailleur inclus l'interprète car celui-ci a signé un contrat de louage de service personnel.

Une décision rendue en juin 1980 par le Bureau de révision en matière de classification des industries avait décidé:

> a) que l'artiste est, dans les conditions ci-dessus décrites, un artisan au sens de la Loi sur les accidents du travail;
> b) que le producteur de spectacles lorsqu'il emploie des comédiens, chanteurs ou artistes ou autres artisans au sens de la Loi sur les accidents du travail, pour un travail se rattachant à son industrie, doit alors payer à la Commission de la santé et de la sécurité du travail les cotisations relatives aux salaires versés;
> c) que le service de la cotisation a appliqué correctement la Loi sur les accidents du travail en cotisant l'employeur-requérant pour l'année 1979(193).

Cette décision, abstraction faite du règlement adopté en 1981, ne fait pas état de la véritable situation du comédien eu égard à son employeur, car on ne tente pas de déterminer

---

(193) Décision du Bureau de révision, Commission de la santé et de la sécurité du travail, dossier employeur: 029 511B, Association des directeurs de théâtre, requérant-employeur, Montréal, le 9 juin 1980.

si l'artiste est "une personne qui, en vertu d'un contrat de louage de service (...) exécute un travail moyennant rémunération pour un employeur" (art. 2, alinéa q).

D'autre part, la décision s'appuie sur la notion d'artisan qui ne s'applique pas au comédien; cependant, nous retenons de cette décision que la Loi sur les accidents du travail a pour effet de procurer des avantages et que son application doit être généralisée à des catégories de personnes qui n'en bénéficient pas, notamment les artistes. Le comédien ne peut être identifié à un artisan et exclu de la loi parce qu'il "exécute des travaux pour différentes personnes de façon simultanée". Les producteurs de spectacles, s'autorisant de la décision dont nous avons fait état et du règlement de 1981, seraient justifiés de ne plus contribuer à la Commission de la santé et de la sécurité du travail, jusqu'au moment où celle-ci prétendrait que l'artiste est un travailleur selon les termes de la loi.

Nous croyons que l'artiste est un travailleur, qui peut devenir un bénéficiaire car il a droit de recevoir des prestations s'il est victime d'un accident. Les Règles de scène prévoient des contributions des producteurs à une caisse de sécurité qui verse des prestations en cas de maladie ou accident aux membres de l'Union des artistes; cette disposition des Règles ne peut empêcher l'application de la Loi sur les accidents de travail qui à l'article 17 prévoit la nullité des conventions "dont l'effet peut être d'empêcher la victime d'un accident ou ses personnes à charge de toucher le montant intégral des prestations prévues par la présente loi et d'en avoir l'entière jouissance".

1.2.3 La Loi sur la santé et la sécurité du travail

Nous ne ferons qu'un très bref commentaire sur la Loi sur la santé et la sécurité du travail(194).

La définition de travailleur qui constitue toujours notre point de départ de l'étude d'une loi, se retrouve à l'article premier:

> Une personne qui exécute, en vertu d'un contrat de louage de services personnels ou d'un contrat d'apprentissage, même sans rémunération, un travail pour un employeur, y compris un étudiant dans les cas déterminés par règlement,...

Cette définition, sauf une inversion, correspond à celle contenue dans la Loi sur les accidents du travail, en y incluant toutefois le travailleur qui n'est pas rémunéré.

Nous ne croyons pas que cette Loi puisse avoir quelqu'effet sur la pratique théâtrale, car elle est véritablement orientée vers le secteur manufacturier ou industriel; le secteur des services, particulièrement l'activité théâtrale, n'est pas affecté par cette Loi.

Le but même de la Loi ("l'élimination à la source même des dangers pour la santé, la sécurité et l'intégrité physique des travailleurs, art. 2") n'a pas de résonnance même lointaine dans la production de spectacles dramatiques.

---

(194) L.R.Q. c. S-2.1.

TROISIÈME CHAPITRE: CERTAINS ÉLÉMENTS DU STATUT DE L'ARTISTE INTERPRÈTE

13. Certaines constatations

Un certain nombre d'artistes oeuvrant dans plusieurs secteurs d'activités, souhaitent être considérés comme des entrepreneurs indépendants pour l'imposition de leur revenu. Cet objectif nous parait limité sous plusieurs aspects; d'abord c'est une manifestation d'identification à l'entrepreneurship, alors que l'artiste n'offre que ses services; cet objectif très à court terme, qui se résume à vouloir éviter de payer des impôts en profitant des déductions prévues aux lois, ignore les avantages que l'ensemble de la législation (droit du travail et droit social) pourrait apporter à l'artiste; finalement, cet objectif ne concerne pas plus d'une centaine d'artistes professionnels (comparativement aux 3,000 membres du syndicat); c'est aussi, inconsciemment, un refus de s'identifier à la masse des employés et salariés de la société.

À l'opposé de cette démarche des artistes professionnels, les artisans des troupes de métier sont des salariés non syndiqués; ils bénéficient, à l'occasion, selon les conditions du marché auxquelles sont soumis leurs employeurs, des prestations d'assurance-chômage qui, souvent, leur permettent de poursuivre l'exercice de leur métier.

13.1 Résumé de nos conclusions

Notre étude nous a permis de dégager que dans l'hypothèse où un litige surgirait entre un artiste et un producteur, ou

entre un producteur et un organisme public, concernant la relation contractuelle découlant de l'engagement d'un artiste, les tribunaux reconnaîtraient l'existence d'un contrat de travail.

Par exemple, un artiste se blesse dans l'exécution de son contrat à la scène, et il s'adresse à la Commission de la santé et de la sécurité du travail pour obtenir des prestations; nous croyons que la Commission doit verser des prestations à un employé accidenté, peu importe qu'il soit un acteur.

De même, si les artistes d'une distribution demandent au commissaire général du travail d'être reconnue une association accréditée et que le producteur, l'association patronale et le syndicat professionnel contestent cette demande, le Tribunal du travail reconnaîtra, selon nous, que les artistes sont des salariés et qu'ils doivent bénéficier des avantages du Code du travail.

Les décisions des tribunaux (judiciaires ou administratifs) nous amènent à observer une extension de la notion de salariat, afin de faire bénéficier un plus grand nombre d'individus des lois du travail et de la législation sociale; de plus, une simplification des statuts professionnels par l'uniformisation peut être observée; dès lors, des particularités professionnelles telles que la variété des horaires, le grand nombre d'employeurs et la compétence ne constituent plus des caractéristiques déterminantes d'une profession.

La notion de subordination que nous avons dégagée de la relation contractuelle qui s'établit entre un artiste et un producteur ne sera jamais une entrave à la création; puisque ce n'est pas la pratique de la profession qui change, mais le statut de la personne qui pratique cet art.

13.2 Certaines confusions

Une première confusion que nous voulons faire ressortir concerne une fausse identité entre l'entrepreneurship artistique et l'artiste. L'artiste participe (temporairement) et s'identifie (partiellement) au rêve artistique d'un producteur. Il n'en assume point les risques, pas plus qu'il ne rassemble les divers éléments de production. Il offre un service et reçoit un cachet en contre-partie, même s'il assume nécessairement une responsabilité eu égard à l'art qu'il pratique, cela ne constitue pas un élément suffisant pour en faire un entrepreneur.

Une seconde confusion naît du fait qu'il est (et sera) impossible de définir un artiste; dans le domaine des corporations professionnelles par exemple, il est possible d'élaborer des normes pour l'admission à la pratique, mais dans les domaines artistiques cette démarche est impossible. Mais cette impossibilité ne doit pas être l'excuse pour refuser d'accorder un statut à l'artiste.

14. Certains éléments d'un statut

Un statut doit être reconnu à l'artiste afin de ne plus l'empêcher de bénéficier des lois du travail et de la législation sociale.

Les artistes doivent exprimer leur volonté concernant leur statut, sans toutefois confondre le statut de l'artiste avec la juridiction qu'un syndicat voudrait se voir reconnaître par voie législative.

Pour notre part, nous considérons que l'artiste doit être considéré comme un employé; si cette conclusion ne représente pas le voeu et le désir des artistes, elle doit être infirmer par voie législative de façon à éliminer les effets juridiques que nous avons dégagés.

14.1 La définition de l'artiste

Tel que déjà mentionné, il est impossible d'élaborer des critères pour définir l'artiste. Nous suggérons le mode de l'énumération qui ne saurait être interprété restrictivement. Nous soumettons une formulation qui s'inspire de la législation française.

> Artiste: comprend notamment l'artiste lyrique, l'artiste chorégraphique, l'artiste dramatique (incluant le metteur en scène), l'artiste de variétés, le chanteur populaire, le monologuiste, le musicien.

14.2 La nature du contrat

L'artiste est relié à son employeur par un contrat de travail quand il exerce sa profession. Ce principe devrait être inscrit sous la forme d'une présomption qui pourrait être renversée dans le cas où l'artiste exerce une fonction d'entrepreneur ou de producteur et qu'il assume les risques de son projet:

> Nonobstant le mode et le montant de la rémunération, l'importance de la prestation, la durée et la qualification du contrat donnée par les parties, le contrat entre un interprète et un producteur est présumé être un contrat de travail.

14.3 La rémunération de l'artiste

L'artiste reçoit un cachet pour sa prestation, ce cachet est équivalent à un salaire et doit faire l'objet des retenues et contributions prévues:

> La rémunération de l'artiste, peu importe son appellation, est équivalente à un salaire et soumise aux déductions et contributions prévues par la loi.
> Tout autre revenu perçu par l'artiste à titre de droits d'auteur sur son interprétation, ou à titre de droits de suite sur l'enregistrement de sa prestation, peut être considéré comme un salaire par l'artiste.

14.4 L'imposition du revenu

L'artiste, comme bien d'autres professionnels, a ses particularités qui doivent être reconnues aux fins de l'imposition du revenu. Les diverses dépenses que l'artiste doit assumer en préalable à l'obtention d'un rôle ne doivent plus être soumises à un arbitraire, comme toutes les autres dépenses inhérentes à l'exercice de sa profession:

> Outre les déductions accordées par les lois fiscales, l'artiste a droit à une déduction supplémentaire de 25% de tous ses revenus professionnels, incluant les allocations et les défraiements reçus.
> Les revenus professionnels comprennent la rémunération de l'artiste et tout autre revenu provenant soit de l'exercice d'une fonction reliée directement à son art, soit de la reconnaissance de ses qualités et compétences artistiques.
> (ex: conférences, cours, enseignement, prix, bourses...)

14.5 Considérations diverses

D'autres considérations devront faire partie d'une loi sur le statut de l'interprète.

Nous avons longuement discuté du Code du travail. Il n'est pas dans notre intention de suggérer que les artistes doivent participer à des associations accréditées qui existeraient pour chacun des 75 producteurs professionnels. Il est toutefois impérieux d'inventer des mécanismes de syndicalisation qui colleront à la réalité des interprètes.

La reconnaissance d'un statut d'employé à l'artiste, entrainera un réaménagement assez important de la Caisse de sécurité du spectacle afin de tenir compte des prestations des organismes publics par rapport aux avantages sociaux qu'elle offre.

L'objet de la loi est de reconnaître à l'artiste les droits et les avantages que les employés ont actuellement dans la société. Mais peut être, aussi faudrait-il leur accorder d'autres droits? Y aurait-il lieu de prévoir qu'un individu exerçant une profession artistique publiquement, puisse bénéficier d'une charte des droits et libertés de l'artiste et ainsi porter plainte contre la publication et la diffusion d'images, de potins libelleux ou de propos injustes dont sont les victimes son personnage et sa propre personne? Ce sont des droits de la personne; mais, pour l'artiste, dans ces droits de la personne il y a surtout:

> ... celui de pincer librement sa lyre, de vibrer et de faire vibrer en exprimant la beauté.
> (Le doyen René Savatier, Le droit des arts et des lettres)

15. De l'utilité de l'artiste

Le plus difficile, croyons-nous, est d'exercer une profession qui n'est pas reconnue comme telle; c'est pourquoi nous souhaitons qu'un statut soit accordé aux interprètes, ce qui ne nous semble pas difficile à justifier. Nous citons la réponse de Michel Bouquet, comédien bien connu, à la question: "C'est utile, un acteur, dans une société?"

> C'est utile, oui, parce qu'il est l'homme qui est chargé de représenter aux hommes, l'Homme. Les hommes se voient à travers lui. Ils trouvent en lui, grâce à la création du poète dont il est le représentant, intérêt, curiosité, consolation, compréhension. (Théâtre public, mai-juin 1982, revue publiée par le Théâtre de Gennevilliers)

L'octroi d'un statut à l'interprète est une obligation sociale; il nous semble nécessaire de sortir du droit privé (le contrat) pour entrer dans le vaste champ du droit public qui représente les valeurs d'une société. Il ne s'agit pas d'accorder, plus ou moins généreusement, des bourses ou des subventions à des artistes; il s'agit de reconnaître que l'artiste est utile à notre société.

Union des Artistes — Association des Directeurs de Théâtre

CONTRAT D'ENGAGEMENT

pour un spectacle
dramatique ou lyrique

(*et spectacle non dramatique*)

Nº

			-				-			

no. d'ass. sociale

No. de permis: .....

No. de membre: .....

entre

..... (nom du producteur)

..... (adresse)

membre de l'Association des Directeurs de Théâtre, ci-après dénommé le producteur,

d'une part;

..... (nom de l'artiste)

..... (adresse) ci-après dénommé l'artiste,

d'autre part.

ARTICLE PREMIER: Conformément aux Règles de Scène UDA/ADT en vigueur au moment des représentations, le producteur engage l'artiste à titre de: ..... (l'un des titres ou emplois de l'article 2) pour y tenir le rôle de ..... (nom du personnage)

dans son spectacle intitulé ..... de ..... (auteur)

2 — Le producteur assure à l'artiste ..... (nombre) représentations

du ..... au ....., l'horaire détaillé est placé en annexe.

3 — Le producteur prend option pour ..... (nombre) autres représentations,

- ☐ dans la ville de la place d'affaires du producteur aux dates et heures suivantes: .....
  .....
- ☐ à l'extérieur de la place d'affaires du producteur
  - ☐ pour un seul endroit dans la période du ..... au .....
  - ☐ pour plusieurs endroits dans la période du ..... au .....

4 — Le producteur paiera les frais de séjour suivants: .....

5 — L'artiste fournira au producteur: a) ..... heures incluses
b) ..... heures supplémentaires (spectacles lyriques et chorégraphiques)
c) ..... séances supplémentaires (spectacles dramatiques ou autres).

6 — Les parties se prévalent de la clause d'essai: oui ☐; non ☐;

7 — Clauses particulières: .....
.....

8 — Le producteur paiera à l'artiste un cachet de ..... (lettres)
...../100 dollars ($ .....) par représentation.
(chiffres)

EN FOI DE QUOI, les parties ont signé à ....., ce .....

..... (nom du producteur)

..... (signature de l'artiste)

..... (signature du producteur)

1 ère COPIE BLANCHE: PRODUCTEUR
2ième COPIE BLEUE: ARTISTE
3ième COPIE VERTE: U.D.A.
4ième COPIE JAUNE: A.D.T.

BIBLIOGRAPHIE

BAUDOUIN, Jean-Louis Les obligations, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, 431 p.

BEAULIEU, Marie-Louis Les conflits de droit dans les rapports collectifs du travail, Québec, Les Presses universitaires Laval, 1955, 540 p.

BENDEL, Michael The Dependent Contractor: A Unnecessary and Flowed Development in Canadian Labour Law, (1982) 32 V.T.L.J. 374 p.

BROCHARD, Jean Manuel du contrat de travail, Paris, Dalloz, 1960, 475 p.

BRUN, André et GALLAND, Henri Droit du travail, 2e éd. Paris, Sirey, 1978, tome 1

CAMERLYNCK, G.H. Le contrat de travail, 2e éd. Paris, Dalloz, 1982, 725 p.

CAMERLYNCK, G.H. et LYON-Caen, Gérard Droit du travail, 10e éd. Paris, Dalloz, 1979, 850 p.

DEBONNE-PENET, Rolande Le statut juridique des artistes du spectacle, D., 1980, chr III.

DESJEUX, Xavier La Convention de Rome, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, Bibliothèque de droit privé, V. 75, 1966, 228 p.

DRAKE, Charles-D. Labour Law, 2 ed. London, Sweet & Maxwell Ltd, London, 1973, 358 p.

DUBÉ, Jean-Louis Le régime d'extension juridique des conventions collectives, 1976, 7 RDUS, 49 p.

FERNOY, Roger Droit d'auteur, salaire et droit de grève, Revue internationale du droit d'auteur, 1963.

FROSSARD, Jacques La distinction des obligations de moyens et des obligations de résultat, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1965, Bibliothèque de droit privé, V. 67.

GAUDEL, Denise Les éternels excommuniés. La situation des artistes en France, Revue internationale du droit d'auteur, 1980, no 103.

GITEAU, Cécile Dictionnaire des arts du spectacle, Paris, Dunod, 1970, 429 p.

HÉBERT, Gérard L'extension juridique des conventions collectives dans l'industrie de la construction dans la province de Québec (1934-1962), Département de science économique et politique, Université McGill, 1963.

MARQUANT, Robert L'état civil et l'état des personnes, Paris, Masson, 1977, 215 p.

MARTY, Gabriel et RAYNAUD, Pierre Les personnes, 3e éd. Paris, Sirey 1976, 1023 p.

MEEK jr, BOOKHAM, Bert et Swan, John Harold Labor Law Scope of the Term "Employee", 1944, 31 Cal. L.R.

MORISETTE, Pierre-Paul et D'AOUST, Claude La loi des décrets de convention collective favorise-t-elle la syndicalisation? Les négociations élargies, Montréal, École de relations industrielles, Université de Montréal 1982.

OVERTAKE, Jean-François Essai de classification des contrats spéciaux, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1969, Bibliothèque de droit privé, v. 91.

PAVIS, Patrice Dictionnaire du théâtre, Paris, Éditions sociales, 1980, 482 p.

RAOUST, André Traité pratique du droit civil français, PLANIOL, Marcel et RIPERT, Georges, 2e éd., Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1954, V.11, 1111 p.

RAYNALD, Jean Étude sur les conventions immorales, Paris, Librairie nouvelle de droit et de jurisprudence, 1900, 170 p.

Règles de scène, établies par l'Union des artistes et l'Association des directeurs de théâtre, février 1981.

Répertoire du droit, Paris, Jurisprudence générale, Dalloz, Tome II.

Répertoire du droit, 2e éd., Paris, Jurisprudence générale, Dalloz, tome III.

Répertoire du droit du travail, 2e éd., Paris, Jurisprudence générale, Paris, Dalloz.

SAVATIER, René Le droit des arts et des lettres, les travaux des muses dans les balances de la justice, Paris, Librairie générale de jurisprudence, 1953, 224 p.

SMITH, James La partie III de la Loi sur les compagnies, Montréal, Centre d'édition juridique, 1982, 242 p.,

SOUSI-ROUBI, Blanche L'artisan dans le droit français, Lyon, Éditions l'Hermès, 1978, 240 p.

Statuts et règlements de l'Union des artistes, février 1982.

TEYSSIÉ, Bernard Les groupes de contrats, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1975, Bibliothèque de droit privé, V. 139, 328 p.

WEILL, Alex et TERRÉ. François Droit civil, les obligations, 2e éd., Paris, Dalloz 1975, 1172 p.,

Publications du Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste

1. L'essentiel sur le droit d'auteur, recherche et rédaction Jean Basile, Éditeur officiel du Québec - avril 1982

2. Droit d'auteur: Analyse des pratiques de la Bibliothèque nationale du Québec et des Archives nationales du Québec, par Me Claude Brunet - août 1982

3. Guide du droit d'auteur - à l'usage des services juridiques, par Me Ghislain Roussel, supervisé par Me Michel Paré - septembre 1982

4. Droit d'auteur et politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, par Me Vivianne de Kinder - septembre 1982

5. Reproduction par le gouvernement du Québec d'oeuvres protégées, par Me Michel Paré - octobre 1982

6. Le droit d'auteur, les photographes et les photographies, par Me Ghislain Roussel - novembre 1982

7. Mise en oeuvre d'un système de demande et de délivrance d'autorisations de reproductions d'oeuvres protégées par le droit d'auteur au niveau collégial, par Lin Gingras, Ph. D. - décembre 1982

8. Bibliographie sur le droit d'auteur: Répertoires de centres gouvernementaux de documentation et de la bibliothèque de Droit de l'université Laval, par Liette Dandurand, bibliotechnicienne - février 1983

9. La câblodistribution et le droit d'auteur - Éléments de réflexion par Francine Lalonde - avril 1983

10. Les oeuvres dérivées, par Pierre Tisseyre - mai 1983

11. La protection des articles de journaux et de revues et la sanction de la contrefaçon de ceux-ci, par Me Hélène Richard, août 1983

12. Le contrôle de la diffusion des oeuvres audio-visuelles du gouvernement du Québec, par Me Claude Brunet - août 1983

13. Le gouvernement du Québec et les droits d'auteurs de la Couronne, par Me Claude Brunet - septembre 1983

14. La situation du travailleur culturel québécois en regard des différentes législations fiscales, par Me André Lareau - septembre 1983

15. À qui s'adresser: Demandes d'autorisations de reproduction et d'exécution ou de représentation publique d'une oeuvre protégée, par Me Ghislain Roussel - octobre 1983

16. Le travailleur culturel et la législation fédérale et québécoise de sécurité sociale, par Pierre Issalys, professeur - novembre 1983

17. Le droit d'auteur et l'informatique, par Marcel Garneau et Francesco Arena - février 1984

18. La protection juridique du logiciel: options et statistiques, par Me Jean Goulet - mars 1984

19. Le marché de l'art et l'artiste au Québec, par Francine Couture, Ninon Gauthier, Yves Robillard - avril 1984

20. Le statut juridique de l'artiste interprète, par Claude Pichette, avocat - octobre 1984